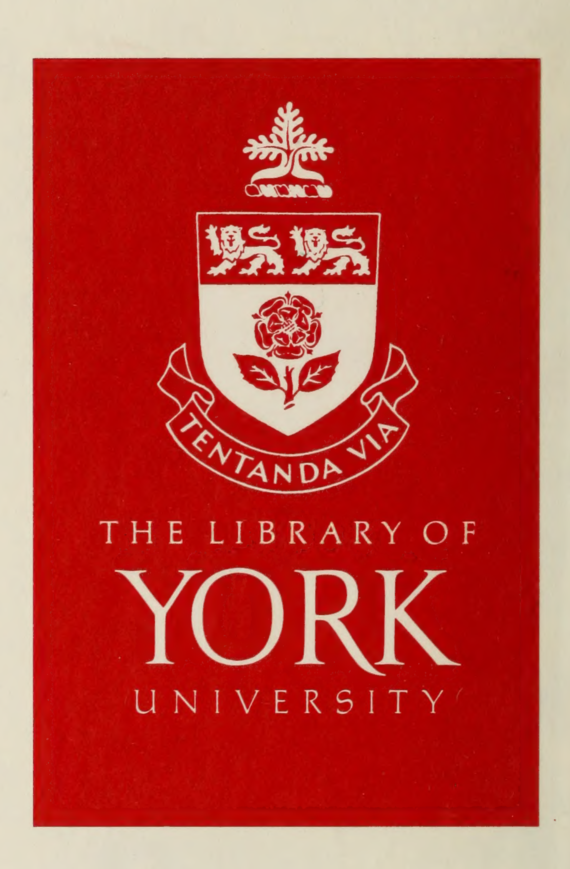
Les Musiciens Célèbres

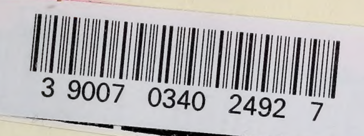
Les Luthistes



ionel DE LA LAURENCIE



TENTANDA VIA
THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY


3 9007 0340 2492 7

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

LES LUTHISTES

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

Fondée par Élie POIRÉE

Directeur : M. André PIRRO

Professeur à la Sorbonne.

Chaque volume de format in-8 (21 × 14) contient 128 pages et 12 planches hors texte.

Auber, par Ch. Malherbe.
Bach, par Th. Gérold
Beethoven, par Vincent d Indy.
Berlioz, par Arthur Coquard.
Bizet, par Henry Gauthier-Villars.
Boïeldieu, par Lucien Augé de Lassus.
Chopin, par Élie Poirée.
Clavecinistes (Les), par André Pirro.
Couperin, par A. Tessier.
Félicien David, par René Brancour.
Debussy, par Charles Kœchlin.
Glinka, par M.-D. Calvocoressi.
Gluck, par Jean d'Udine.
Gounod, par P.-L. Hillemacher.
Grétry, par Henri de Curzon.
Hændel, par Michel Brenet.
Hérold, par Arthur Pougin.
Lalo, par Georges Servières.
Liszt, par M.-D. Calvocoressi.
Lully, par Henri Prunières.
Luthistes (Les), par Lionel de la Laurencie.
Méhul, par René Brancour.
Mendelssohn, par P. de Stœcklin.
Meyerbeer, par Henri de Curzon.
Mozart, par Camille Bellaigue.
Musique Chinoise (La), par L. Laloy.
Musique Grégorienne (La), par Dom Augustin Gatard.
Musique militaire (La), par Michel Brenet.
Musique des Troubadours (La), par Jean Beck.
Organistes (Les), par Félix Raugel.
Paganini, par J.-G. Prod'homme.
Primitifs de la Musique française (Les), par Amédée Gastoué.
Rameau, par Lionel de la Laurencie.
Reyer, par Adolphe Jullien.
Rossini, par Lionel Dauriac.
Schubert, par L.-A. Bourgault-Ducoudray.
Schumann, par Camille Mauclair.
Smetana, par J. Tiersot.
Verdi, par Camille Bellaigue.
Violonistes (Les), par M. Pincherle.
Weber, par Georges Servières.

Histoire de la Langue Musicale, par Maurice Emmanuel. 2 vol. in-8° avec 683 exemples musicaux.
(*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Histoire des Instruments de Musique, par René Brancour. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . . . 25 fr.

Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully, par Henry Prunières. 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte, nombreuses notations musicales . 12 fr.
Ouvrage couronné par l'Institut.)

Qu'est-ce que la Danse, par Jean d'Udine 1 vol. in-8°. 16 planches hors texte. Prix . . . . 15 fr.

Wagner, par Elie Poirée. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . 20 fr.

Essais de Technique et d'Esthétique Musicales. *Le Discours musical. Son principe. Ses formes expressives.* Précédé d'une étude sur *Les Maîtres Chanteurs* de Wagner, par E. Poirée. 1 vol. in-8, 650 notations musicales. Prix. . . . . 30 fr.

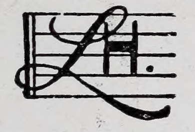
La Vie intérieure de Schumann, par Robert Pitrou. 1 vol. in-8, 8 pl. hors texte. 20 fr.
Qu'est-ce que la musique, par Jean d'Udine. 1 vol. in-8, 16 pl. hors texte. . . 15 fr.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

LES LUTHISTES

PAR

LIONEL DE LA LAURENCIE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

1928

A LA MÉMOIRE

DE

MICHEL BRENET, JULES ÉCORCHEVILLE

ET HENRI QUITTARD

LES LUTHISTES

INTRODUCTION

QUELQUES MOTS SUR LE LUTH

Dans cet ouvrage, consacré aux luthistes occidentaux et à la musique de luth, nous n'aborderons pas la question si complexe de l'origine de l'instrument. Déjà au XVII[e] siècle, Pierre Trichet déclarait ne pas « sçavoir précisément le temps de la première invention du luth ». Les travaux modernes, entre autres ceux de MM. Curt Sachs, Fr. Behn, et récemment de M[lle] M.-R. Brondi ont éclairé le problème de la généalogie du luth. Des monuments babyloniens, assyriens et égyptiens révèlent l'existence d'instruments à manche qui paraissent devoir compter parmi ses ancêtres. Mais ce sont les luths persans de l'époque sassanide dont le dispositif annonce le plus exactement l'*al-eoud* ou *al-ud* arabe, lequel a passé son nom au luth occidental (*alaude*, *laud*, *liuto*, *lute*, *laute*).

D'autre part, un instrument apparenté au luth se rencontre en Grèce, quatre siècles avant l'ère chrétienne, sur un triptyque de Mantinée, alors que des sarcophages gallo-romains présenteront des instruments analogues. A partir du VIII[e] siècle, des psautiers [*Psautiers de Lothaire*, *d'Utrecht* (IX[e] siècle), *d'Ivrée, de Stuttgart* (X[e] siècle] fournissent des figurations du luth européen, dont le nombre des cordes apparaît très variable. Au

XIVe siècle, le luth à 4 ou 5 cordes semble le plus répandu; on commence à renforcer la sonorité de l'instrument par l'introduction des chœurs, c'est-à-dire de cordes disposées par couples, et accordées à l'unisson ou à l'octave, en même temps que s'accentue la démarcation entre le manche et le corps du luth; de plus, le manche se divise parfois en touches, au moyen de ligatures transversales, particularité qui ne se remarquait généralement pas sur le vieil *eoud*. D'ailleurs, aux approches du XVe siècle, une sorte de codification réglemente déjà la lutherie, comme le prouvent les prescriptions très minutieuses données par le manuscrit latin 7295 de la Bibliothèque nationale.

Pendant le cours du XVe siècle, les monuments figurés indiquent les modifications subies par la monture du luth et par le nombre des touches qui oscille entre 4 et 8. Melozzo da Forli (deuxième moitié du siècle), nous met en présence du luth classique : le manche porte 7 touches et cinq groupes de 2 cordes, avec, en plus, une seule chanterelle. C'est le luth à 11 cordes de la Renaissance.

Le siècle suivant apporte des renseignements précis émanant de théoriciens et des premiers auteurs de tablatures de luth. L'usage du plectre disparaît, probablement par suite de l'évolution de la musique dans le sens polyphonique. Sébastien Virdung (1511) préconise le luth à 11 cordes, admettant un accord constitué par deux groupes de quartes séparés par une tierce majeure, accord que Mersenne appellera le « vieil ton ». Virdung, Agricola, H. Gerle et Lanfranco donnent 7 touches à l'instrument, alors qu'Attaingnant (1529) et H. Newsidler (1536) opinent pour 8 touches. Ce dernier ajoute un nouveau chœur aux 5 dont le luth était muni depuis la fin du XVe siècle. Si, vers 1551, A. Le Roy en tient pour le luth à 11 cordes et 8 touches, J. Pelletier

du Mans (1556) décrit un « compassement » permettant la division du manche en 12 touches, tandis que deux ans plus tard (1558), S. Ochsenkhun envisage le luth monté de 11 et de 13 cordes, tout en maintenant le nombre de 8 touches.

Ecrit sous forme de dialogue, comme la *Musica Getutscht* de Virdung, le *Fronimo* de Vincentio Galilei (2e éd., 1584) ne cache pas son hostilité contre la tendance à multiplier les cordes de basse, tendance qu'encourageait la pratique du chant au luth.

Vers le début du XVIIe siècle, le luth (*Syntagma* de Prætorius, 1615-1619) constituait une famille dont les membres différaient par la taille et par la tessiture. En outre, on avait construit des instruments dérivés, largement pourvus de cordes au grave, tels que le théorbe, le chitarrone, le luth théorbé et l'archiluth.

Le rapprochement du théorbe et du chitarrone résulte de l'expression : « tiorba ovvero chitarrone » qu'emploie A. Piccinini dans son *Intavolatura* de 1623. Inventé par A. Nardi, il Bardella, selon Caccini (*Nuove musiche*, 1601), et décrit par Prætorius (*Organographia*, 1619), le théorbe consiste en un grand luth, monté de 14 ou de 16 cordes, et qui, en plus du manche portant les touches, en possède un autre plus long, terminé par un second cheviller auquel aboutissent les cordes pincées à vide. Le chitarrone ne diffère du théorbe que par la plus grande longueur de son second manche, alors que le luth théorbé, ou archiluth, qui date de 1594, reste d'aspect moins élancé, avec un second cheviller placé seulement un peu plus haut que le cheviller ordinaire.

Grâce au deuxième cheviller, le théorbe disposait de basses d'une sonorité beaucoup plus puissante que celle du registre grave du luth ; mais, pour équilibrer cette sonorité avec celle des cordes touchées sur le manche,

on avait dû augmenter le volume de l'instrument, et, par suite, écarter davantage les liens limitant les touches ; il en résultait que le théorbe se prêtait mal au jeu des passages rapides, et même à la présentation nette des parties d'un ensemble polyphonique; il se bornait à réaliser des harmonies verticales, et devenait un instrument de basse continue.

Quant au luth proprement dit, le XVIIe siècle ne lui impose aucune modification importante, exception faite de quelques fantaisies passagères; ainsi, Jean Lemaire imagine de transporter sur le manche de l'instrument la division de l'octave en 24 dièses enharmoniques, ou bien on adjoint au luth de petits tuyaux d'orgue, actionnés au moyen de soufflets tenus sous le bras, assemblage que Mersenne qualifiait de « luth organisé ». Les luthiers respectent, en général, le dispositif classique de l'instrument ; ils se contentent d'augmenter le nombre des cordes qui s'élève à 19 et même à 23.

L'*Harmonie universelle* nous dit qu'on pouvait accorder le luth de mille manières ; en baissant des cordes, on obtenait l'accord « à cordes avalées ». Il y avait aussi le ton de la chèvre, celui du Juif, le ton enrhumé, et l'accord « nouveau » ou « extraordinaire », qui ne différait de l'ancien que par la substitution d'une tierce mineure ou majeure à la quarte située entre les deux premières cordes.

Ces préliminaires brièvement exposés, passons à l'étude de la littérature du luth qui, pendant près de deux siècles, le XVIe et une grande partie du XVIIe, tient une place de premier rang dans l'histoire de la musique instrumentale.

I

LES PRIMITIFS JUSQU'AU XVI[e] SIÈCLE. — LE ROLE MUSICAL ET SOCIAL DU LUTH. — LA TABLATURE

On ne connaît pas de noms de luthistes proprement dits avant le XIV[e] siècle. Le *Livre de la taille* de 1292 nous donne cependant ceux de trois citoleurs : Adam de Troyes, Jehan du Bois et Mestre Thomas[1], et les textes littéraires font souvent mention, au XIII[e], du luth et de ses exécutants. C'est ainsi que Jehan de Meung, continuateur de Guillaume de Lorris pour le *Roman de la Rose*, cite la guiterne et le *leüs*, qu'Adenès-le-Roi, ménestrel du duc de Brabant Henri III, n'oublie pas, dans son roman de *Cléomades*, d'énumérer les « quintarieurs », les « bons leuteurs », et les « flauteurs ». Les ménestrels, attachés à la personne des princes et des seigneurs suzerains, comptaient parmi eux des joueurs de luth, et les documents d'archives nous renseignent sur ces luthistes au XIV[e] siècle. L'inventaire de Charles V, roi de France, comprend 3 guiternes et un luth ; une note citée par Leroux de Lincy indique que « le roy les a rebailliez à ses petits ménestrels à qui il estoit corrussié quand il leur fit oster[2] ». En 1396, le duc d'Orléans avait à son

1. H. Lavoix : *La musique au siècle de Saint Louis*, pp. 449, 452, 454.
2. Leroux de Lincy : *Chants historiques*, I, p. XXXIII.

service « un joueur de vièle et de lus » dénommé Henri de Ganière, qui est le plus ancien luthiste français dont le nom soit parvenu jusqu'à nous. A Bâle, au xive siècle, un certain Obrecht jouait du luth, de par la ville, et en 1363, selon Pinchart, le duc de Brabant Wenceslas faisait chanter devant lui des ménestrels qui s'accompagnaient sur le luth. De plus, le dépouillement des comptes communaux de Malines, si diligemment effectué par M. Van Aerde, nous apporte une foule de renseignements sur les ménestrels de cette ville. Ceux-ci, en 1364-65, comptaient trois catégories d'instrumentistes dont l'une ne comprenait que des joueurs d'instruments à cordes pincées. Ces musiciens prenaient part aux processions ou *Ommegangen* de Saint-Rombaut et du Saint-Sacrement, et les comptes de 1371-74 mentionnent les noms de Lang Aerd, joueur de guiterne et des deux frères Drayer, luthistes.

Les monuments figurés corroborent les renseignements fournis par les archives en matière d'utilisation du luth, et nous aident à déterminer son rôle musical. On rencontre le luth associé aux instruments à vent et à percussion dans quelques enluminures de manuscrits du xive siècle, tel le *Lectionarium* de Cuno von Falkenstein, conservé à Trèves. De leur côté, les peintres apportent des figurations du même genre. A la Pinacothèque de Munich, Lippo Memmi représente le luth associé à une harpe, à un portatif, à une vièle, à des flûtes et trompettes et à des instruments à percussion.

D'ailleurs, les textes littéraires, bien qu'ils procèdent souvent par simple énumération, viennent à l'appui des monuments figurés en ce qui concerne les groupements instrumentaux les plus usuels. Déjà, au xiiie siècle, le

Florentin Brunetto Latini, définissant la musique dans *Li livres dou Trésor*, expose qu'elle « enseigne à faire voiz, sons en chans, et en citoles et en orgues ». Certains théoriciens comme Jean de Grocheo, citent le psaltérion, la harpe, le luth, les instruments du type guitare, et indiquent les pièces musicales qu'on leur confie, à savoir les chants royaux, les ducties et les estampies, dont les deux dernières consistent essentiellement en musique proprement instrumentale. De même, un texte daté de 1316, et provenant du *Comte d'Anjou* de Jean Maillart, est suffisamment explicite à l'égard du rôle du luth dans l'exécution de ces diverses pièces. Toutefois, la vièle l'emportait alors sur tous autres instruments à cordes : ceci, Grocheo nous le déclare nettement. La prédominance de la vièle aux XIVe et XVe siècles nous est d'ailleurs révélée par les monuments figurés qui présentent aussi, fréquemment, l'association instrument à archet et instrument à cordes pincées. Il semble ici que l'instrument à archet se trouve chargé d'une fonction mélodique, l'accompagnement restant confié à la harpe ou au luth. On rencontre également des peintures figurant ces « dances et baleries » qui admettent la participation du luth : J. Rottenhammer (Pinacothèque de Munich) fait danser en rond des garçons qui se tiennent par la main, pendant que jouent un luthiste et un violiste.

G. Bellini, aux Frari de Venise, révèle encore le groupement flûte, luth, analogue au groupement vièle, luth, puisqu'il réunit un « dessus » mélodique et un instrument d'accompagnement.

Mais nous allons rencontrer un autre aspect du rôle musical du luth. Souvent, en effet, les ensembles ins-

trumentaux au sein desquels le luth est représenté comportent un groupe de chanteurs, de sorte qu'on nous donne l'image d'un concert à la fois vocal et instrumental. Au xve siècle, la Vierge peinte par Nicolo da Foligno (Pinacothèque de Bologne) s'entoure d'anges chanteurs et instrumentistes (luth, harpe, tambourin et triangle). Lorentino d'Arezzo figure trois chanteurs accompagnés d'une viole, d'un chalumeau, d'un luth et d'un tambourin. Dans la plupart de ces figurations d'exécutions mixtes, seuls les chanteurs sont munis d'un texte ; mais, très fréquemment, les luthistes chantent tout en jouant, comme dans le tableau d'Ercole da Roberti à Londres, tandis que les autres musiciens se bornent à jouer de leurs instruments.

On peut admettre que les pièces des xive et xve siècles n'étaient que partiellement vocales, de sorte que nous avons là comme une annonce des futures transcriptions de luth que nous verrons fleurir au xvie siècle. Ce caractère mixte de l'exécution se laisse déjà discerner dans les *madrigali* et *cascie* du xive siècle, et les gracieuses ballades de Guillaume de Machaut sont de nature mi-partie vocale, mi-partie instrumentale.

Dans la polyphonie à trois voix du xve siècle, il est rare que les trois parties soient attribuées aux voix. Consultons Mathieu d'Escouchy : lors de la fête du Faisan, donnée à Lille en 1453, par le duc Philippe de Bourgogne, la combinaison de voix et de luth est nettement indiquée : « fut joué d'un leux avec deux bonnes voix ». Nous connaissons même des exemples de l'antique chant en solo. accompagné du luth. Un bas-relief du Campanile du Dôme de Florence (vers 1350) montre Orphée chantant et s'accompagnant du luth. Parfois, il est question

du luth jouant seul, et des consolations qu'il apporte :

« Et pour mener quelques solas
Faictes jouer le lutenaire »

écrit Nicole de la Chesnaye, dans sa *Condamnation des Banquets* (fin XVe).

Ces quelques exemples annoncent les trois directions que suivra l'art du luth au XVIe siècle : transcriptions de pièces vocales, musique pure et airs de danse, chant au luth.

Les rapports établis entre le chant et l'instrument ne devaient pas manquer d'avoir leur écho chez les poètes. Nombre de ceux-ci sont musiciens et cultivent le luth ; presque tous le mentionnent dans leurs œuvres, tel, dès le XIIIe siècle, Gottfried de Strasbourg, dans *Tristan et Yseult*. A l'aurore du XIVe, Dante, qui connaît fort bien la technique du luth, cite l'instrument à plusieurs reprises dans son divin poème de l'*Enfer*. Quelle étrange vision que celle de ce faux monnayeur, puni d'hydropisie, qu'il aperçoit, avec les cuisses coupées, « fatto a guisa di liuto » en raison de sa bedaine proéminente ! Que lisons-nous dans la première journée du *Décaméron* ? Au commandement de la reine, Dioneo prend son luth et la Fiammetta sa viole, puis tous deux commencent doucement à jouer un air de danse. Luthistes aussi l'Arioste et le poète padouan Francesco di Vannozzo. Quant au *Narrenschiff* de S. Brant, il signale le rôle confié au luth dans les aubades et sérénades, tandis que Hans Sachs décrit, en vers, l'origine divine de l'instrument.

Au XVe siècle, le luth est diligemment pratiqué par toute l'Europe. Princes souverains et grands seigneurs entretiennent des luthistes, et les villes, lors de leurs festivités, font, elles aussi, appel au talent de ces grands

charmeurs qui, souvent, leur sont prêtés par de hauts personnages. C'est ainsi, qu'à la fin du xve siècle, la ville de Malines utilise des instrumentistes du margrave de Bade ou de l'empereur. Dans les comptes de Malines pour 1485-86, on relève le nom d'un luthiste local, Gijsbrecht, puis, en 1488-89, la présence des joueurs de luth du duc de Saxe et de l'empereur.

C'est que l'on prisait tout particulièrement les luthistes allemands ; nous en avons la preuve par les comptes des cours de Savoie, de Bourgogne et de Provence. En mars 1401, on relève, parmi les musiciens du comte de Savoie, un certain Henry « alamand ménestrier de cordes » qu'on envoie en mission en Allemagne durant l'été de 1410. En juin 1430, un don est fait à « duobus sociis qui luserunt de luto »[1]. Plus tard, en 1476, la duchesse Yolande de Savoie faisait venir à Chambéry des luthistes de Lyon.

Nous rencontrons, de même, des luthistes allemands auprès de Charles le Téméraire, de 1467 à 1469 : ce sont les frères Henri et Lyenart Büchlin (par corruption Boclers) ; avec le luthiste flamand Wouter Van Berchem, ils jouaient à la Cour de Bourgogne, où les luths allemands se voyaient très appréciés, puisqu'en 1469, Charles le Téméraire achetait à un marchand allemand du nom de Molhans trois luths décorés de ses armes, et valant chacun 15 livres.

A la cour de Provence, à Aix, on cultivait beaucoup la musique, et au xve siècle, on y entend un « joueur de lutz » nommé Lallemant, vraisemblablement d'origine germanique, dont les gages figurent sur les comptes de 1469-1470 (Arch. B. d. Rh. B. 2491).

1. *Note d'archivio per la storia musicale,* juillet-décembre 1924.

Rien ne prouve mieux l'importance prise par le luth à la cour d'Aix que la présence dans cette ville, en 1479-80, d'un sieur Jean Gilbert, qualifié de « faiseur de leuz et chariots » (B. 488); et cette singulière association de métiers est à rapprocher des luthiers-charpentiers de Strasbourg.

Chose étrange, les comptes d'Aix ne portent aucune trace de la venue en Provence de quelques-uns de ces artistes ultramontains qui brillaient d'un si vif éclat dans les cours italiennes, pourtant voisines, et notamment à celle de Ferrare sur laquelle Valdrighi et Gruyer ont fourni de précieuses indications. Là, dès le XIVe siècle, sous le gouvernement de Nicolas III, les princes, à l'intérieur du palais, se délectent en entendant jouer du luth, de la cithare et du psaltérion. Lors des fêtes, d'une magnificence inouïe, qui se déroulèrent à l'occasion du mariage d'Alphonse d'Este et de Lucrezia Borgia (1502), Isabelle d'Este, celle que le Trissin appelle la « gentil signora », chanta au luth. A côté des d'Este, les Sforza de Milan, les rois de Naples, les seigneurs de Modène et d'Urbin, les Bentivoglio et les Médicis vivent au sein d'une atmosphère musicale saturée des doux accords du luth.

D'autres cours princières témoignaient du même goût. A la cour de Lorraine, il y a Jean Rogier de Tournai et des luthistes allemands (en 1492-1493). Le duc René II entend même certain joueur de luth d'Anne de Bretagne nommé maistre Paul.

A Blois, le duc Charles d'Orléans accueillait volontiers les instrumentistes et faisait un don en argent à Laurencin Le Bascle, ménestrel d'Orléans, qui joua plusieurs fois du luth en sa présence.

Les rois de France, comme de juste, ne pouvaient rester étrangers au mouvement qui entraînait tous les

princes vers le luth. Sous les Valois, des luthistes font partie de la musique de la chambre royale. Charles VIII donne mensuellement 10 livres 10 sols au joueur de luth Antoine Her, en 1491, et Anne de Bretagne qui, si l'on en croit Mellinet, aimait à chanter les doux refrains du poète Jehan Meschinot, en s'accompagnant de la mandore, prenait à son service, en 1492, le luthiste Pierre Yvert ou Yvon. Les princes emmenaient leurs luthistes quand ils voyageaient, tant ils goûtaient le charme intime de l'instrument; et pourtant ils pouvaient, durant ces déplacements, entendre des luthistes presque partout où on leur faisait fête. C'est ainsi que lorsque, en mars 1454, Philippe le Bon se rendit en Allemagne à l'effet d'assister à la diète de Ratisbonne, il fut salué au son du luth, à Berne, à Vauldré, à Guisbourg, etc.

Quelles fonctions remplissaient, d'ordinaire, ces luthistes auprès des princes? Ils jouaient, à la chambre, dans l'intimité, où leur instrument pouvait déjà traduire la mélancolie, et non pas seulement l'allégresse cérémonieuse de la danse, car, postérieurement à 1495, Guillaume Crétin, dans sa *Déploration sur le trépas de J. Ockeghem*, mentionnait le luth, comme l'avait déjà fait Jehan Molinet. Mais l'instrument servait aussi à égayer les festins, et nous trouvons un curieux exemple de sa collaboration à la musique de table dans une enluminure du manuscrit de la Toison d'or (Bibl. nat., fr. 331). Ici, lors du repas de noces de Jason et Creusa, une petite tribune, élevée au fond de la salle, contient trois musiciens, dont un luthiste, qui, comme les convives, demeurent effarés par l'apparition de Médée, entourée de dragons vomissant des flammes et écartelant son enfant, face aux époux. La *Grande Diablerie* d'Éloy d'Amerval apporte un renseignement précis

DESSIN ET DIMENSIONS DU LUTH

(Bibliothèque Nationale. Ms. latin 7295, vers 1400.)

sur les salaires des joueurs de luth au xve siècle. Traitant « des danses qui se font après la réfection des mondains », d'Amerval nous dit, par la bouche de Satan, qu'après avoir entendu des ménestrels jouant d'instruments hauts, les mondains se délectent en écoutant des luthistes :

> « Gagnant chascun leur beau florin
> Qu'on leur glisse dans la main. »

Mais, et il importe d'y insister, le goût du luth n'était pas le monopole des princes et des grands seigneurs ; il animait aussi les bourgeois, voire les petites gens. Nous savons par M. Pirro que vers 1470, les étudiants de Sorbonne se récréaient au son du luth ; des luthistes aveugles mendiaient à la porte des églises, des musiciens errants jouaient du luth. Il y avait déjà aussi des collectionneurs comme ce maître Jacques Duchié, dont Guillebert de Metz décrit « l'hostel en la rue des Prouvelles » (*Description de la Ville de Paris*, 1434) où des luths ornent une salle. Nous croyons donc qu'il ne faut pas exagérer le rôle aristocratique du luth, au moins aux xive et xve siècles. Sans doute, les tableaux des maîtres représentent des anges luthistes, mais ils représentent aussi des anges jouant de la trompette, du trombone, du triangle, tous instruments qui ne sont pas spécifiquement aristocratiques.

L'apparition de la tablature du luth, que nous ne connaissons que par des exemplaires datant des premières années du xvie siècle, a sensiblement coïncidé avec l'évolution de la musique dans un sens plus polyphonique, et avec l'application du luth à l'exécution de cette musique. La tablature de luth, comme celle d'autres instruments à cordes, repose sur un principe tout différent de celui de la notation musicale. Il consiste, en effet, non pas à

représenter le son à produire, mais l'emplacement sur le manche du doigt chargé de produire ce son.

Dans sa *Musica getutscht*, Virdung explique à Silvanus ce principe de la tablature, imaginée, d'après lui, par un aveugle de Nüremberg du nom de Maître Conrard, et qui n'est autre que l'organiste aveugle Conrard Paumann. Cette invention remonte à 1450 environ. La même origine de la tablature se retrouve relatée dans la *Musica instrumentalis* de Martin Agricola (1528), mais Agricola se gausse de cette tablature inventée par un aveugle, ce qui ne l'étonne pas, puisque, assure-t-il, les clairvoyants ont assez de peine à la lire de leurs yeux grands ouverts. Cette vieille tablature allemande ne comportait pas de lignes comme les tablatures italienne et française, dites romanes, et dont on fait remonter l'origine aux Arabes.

La tablature italienne désigne les touches par des chiffres, alors que la tablature française fait emploi des lettres de l'alphabet. Dans la première, la ligne supérieure de la portée correspond à la corde la plus basse du luth, tandis que la tablature française adopte la disposition inverse, avec la ligne supérieure représentant la chanterelle. Alors que les Italiens enfilaient sur les lignes les chiffres indicateurs des touches, d'où une grande précision de la tablature, les Français, au moins jusque dans les premières années du XVIIe siècle, intercalaient les lettres entre les lignes, ce qui obligeait à lire toujours la corde située au-dessous de la lettre. Le zéro italien désignait la corde à vide, et correspondait à l'*a* de la tablature française. Lorsque le luth comportait des cordes touchées à vide, hors manche, la tablature italienne indiquait l'attaque de ces cordes par un zéro placé au-dessus de la portée, avec des traits horizontaux correspondant au numérotage des

cordes; les Français opéraient de même en plaçant l'*a* à diverses hauteurs au-dessous de la portée.

La tablature allemande supprimait la portée représentant les 6 cordes du luth; chaque note se trouvait donc désignée par une lettre, y compris celles qui résultaient de cordes touchées à vide, les notes de basse occupant, comme en France, la partie inférieure de la tablature. La corde grave admettait seule une série continue de lettres ou de chiffres; pour les autres, il n'y avait pas de règle fixe. Tenue pour confuse et compliquée, cette tablature, ainsi que le remarque M. K. Gerhartz [1], offrait au compositeur et au lecteur d'incontestables avantages, puisque chaque note possédant une désignation particulière, le premier pouvait composer sans l'aide de l'instrument, alors que la conduite des voix devenait plus apparente au second, en raison de l'indication de la hauteur réelle des notes. On peut donc considérer la tablature allemande comme un moyen terme entre la notation ordinaire et la tablature de touches. Elle n'offrait d'inconvénients que pour l'exécutant qui avait à connaître un plus grand nombre de signes. Les valeurs rythmiques s'indiquaient au-dessus de la portée, et, à partir de 1510-1520 environ, les signes des semi-minimes se réunissent en groupes par le prolongement de leurs traits transversaux. Souvent, les indications de valeurs ne se répétaient pas au-dessus de toutes les notes qui devaient prendre alors la valeur déjà marquée. Mais, pour plus de clarté, lorsque l'usage des barres de mesure, d'abord très incertain, se fut généralisé, le signe rythmique, en cas de continuation du rythme, se répétait au commencement de chaque mesure.

1. *Zeitschrift für Musikwissenschaft,* avril 1926, p. 423.

II

LES CLASSIQUES AU XVIe SIÈCLE : ITALIE, ALLEMAGNE, POLOGNE. LA MUSIQUE DE LUTH : TRANSCRIPTIONS, DANSES, PRÉLUDES CHANT AU LUTH.

Avec le XVIe siècle s'ouvre l'époque de la floraison du luth qui prend, par toute l'Europe, une importance extraordinaire. Et l'admirable développement de sa littérature souligne l'éclosion d'un art en quelque sorte international. Jamais, en effet, les rapports entre artistes de pays différents ne furent plus multipliés et plus fructueux qu'au temps de la Renaissance. L'Italie, en sa qualité de terre de la musique, se devait de déclencher le mouvement, et, dès le début du siècle, les presses de Petrucci, à Venise, donnent les premières tablatures de luth, en lesquelles s'enregistrent, avec la confirmation des prodromes apparus durant la seconde moitié du XVe siècle, des esquisses déjà très poussées des diverses modalités de la musique du luth. Francesco Spinaccino, de Fossombrone, semble le premier luthiste italien qui ait laissé des œuvres pour son instrument. Ottaviano dei Petrucci qui, de 1501 à 1511, fit des impressions à Venise, donnait, en 1507, le premier livre d'*Intabulatura di Lauto* de Spinaccino ; ce livre apporte déjà les trois types principaux de la musique classique de luth, à savoir des transcriptions

de pièces vocales, des airs de danse, et des pièces libres appelées *ricercari.* Mais, trois ans auparavant (1504), Petrucci commençait à publier une série de livres de *frottole* à 4 voix, pièces très différentes de celles de l'école franco-néerlandaise et constituant les prolégomènes d'un art savant profane qui découle de sources multiples. Or, ainsi que l'a montré M. Pirro, ces *frottole* admettent une participation instrumentale, rendue significative par l'absence de paroles dans les voix de basse, de ténor et d'alto, le soprano se trouvant seul muni d'un texte. Trois modalités d'exécution apparaissent donc possibles : chant par les 4 voix, maintien du soprano et transfert au luth des 3 autres parties, enfin transcription intégrale pour luth seul.

Nous ne tarderons pas à rencontrer la seconde, mais la tablature de Spinaccino parue en 1507 adopte déjà la troisième, avec des chansons comme « Vostre à jamays » de Ghiselin, entièrement transcrites pour le luth. Ici, la ligne mélodique du soprano persiste ; toutefois, elle semble bien grêle, enrubannée qu'elle est de broderies et privée de ses solides accords qui s'émiettent et se pulvérisent.

Les airs de danse nous permettent de constater les premières tentatives d'organisation de la suite de luth. Et chose remarquable, nous rencontrons, dans le livre de 1507, sous la désignation de « Bassa dans », des spécimens de ces basses danses sur lesquelles M. Blume a récemment attiré l'attention, basses danses dont les plus anciennes figurent dans le manuscrit 9085 de Bruxelles, lequel remonte à la première moitié du xve siècle[1]. Celles de l'auteur italien, au lieu de se

1. Fr. Blume : *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15 und 16 Jahrhundert* (1925), p. 38.

diviser en trois parties comme les basses danses que publiera Attaingnant quelque vingt ans après, n'en comprennent que deux et se rattachent, par conséquent, au type du xve siècle, où la basse danse mineure apportait, avec son « pas de breban » et la basse danse proprement dite, un premier essai d'organisation de la suite. L'*Opusculum* (1416) de Guillaume l'Hébreu de Pesaro considère, en effet, le « pas de Brabant » comme une saltarelle.

Si nous passons au livre de Spinaccino publié l'année suivante (1508), nous constatons un progrès, avec la suite constituée par la pavane en mesure binaire, le saltarello et la piva en mesure ternaire, et découlant mélodiquement tous deux de la pavane.

Les ricercari de Spinaccino sont très différents de ceux qui paraîtront plus tard dans la littérature d'orgue, car ils présentent bien rarement des thèmes significatifs et propres au travail des imitations. Si tel ricercar du livre Ier débute par un motif fermement dessiné, le musicien n'en tire aucun parti et sa composition conserve un caractère d'improvisation.

Dû à Joan Ambrosio Dalza (ou d'Alza), le 4e livre d'*Intabulatura* de 1508, dévide frottole, pavanes, calate et ricercari. Ici, les frottole sont intégralement transcrites pour le luth et ne gardent aucune partie vocale. La *calata*, ancienne danse italienne, s'écoule, avec une allure tranquille, au rythme binaire ; parfois, elle est écrite pour deux luths. Chez Dalza, la suite de luth confirme son organisation, la pavane étant toujours suivie de ses deux acolytes, saltarello en 3/4 ou 2/4 et piva en 3/8.

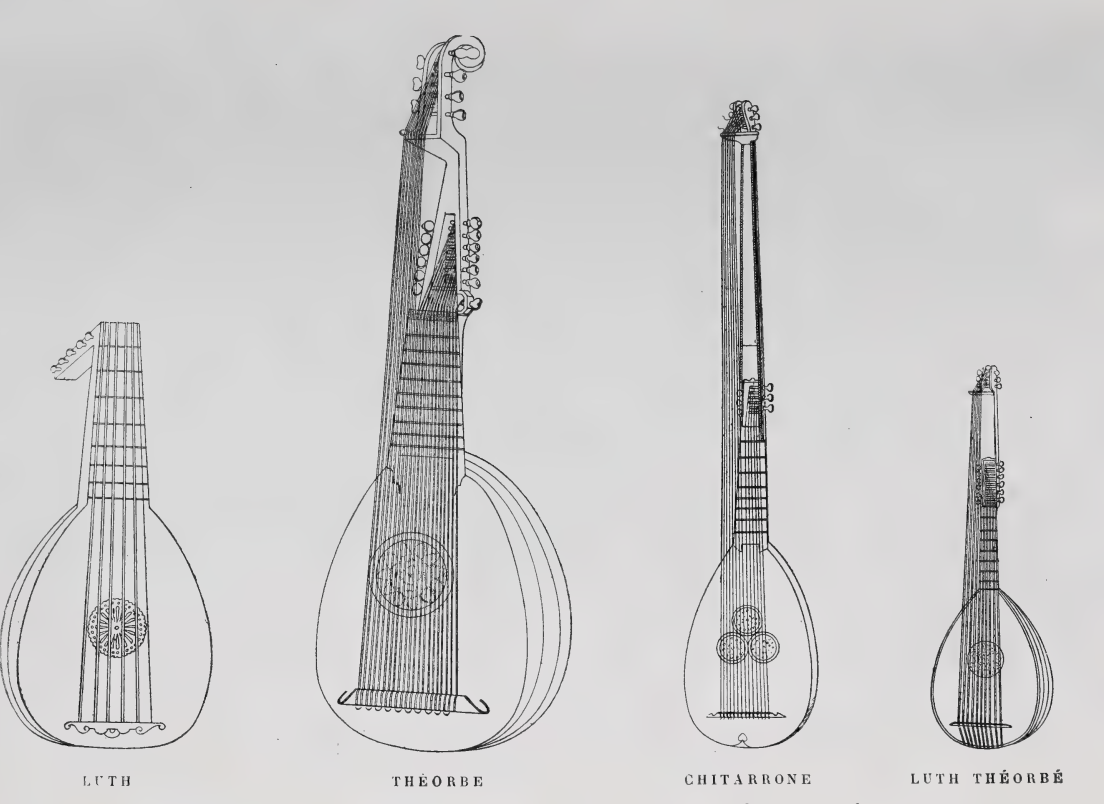
Voici enfin, avec les *Tenori e Contrabassi intabulati con sopran in canto figurato* de Franciscus Bossi-

nensis (1509), luthiste sur lequel on n'a aucun renseignement précis, un nouvel exemple d'arrangement pour chant et luth, avec superius restant confié à la voix, tandis que le ténor et la basse sont donnés à l'instrument. Ce travail de transcription, nettement spécifié par le titre même du recueil, vise le plus souvent à simplifier la texture originale ; les parties mises au luth se rétrécissent et se dessèchent, des accords massifs sont remplacés par de grêles figurations, et il y a un appauvrissement général. Pourtant, l'arrangement d' « Io non compro » de Marchetto Cara, qui, avec Bartolomeo Tromboncino, fut un des meilleurs frottolistes de son temps, met suffisamment en valeur le caractère de mélancolie, voire d'accablement de la mélodie.

De nombreux ricercari précèdent et suivent ces frottole simplifiées, mais, comme chez les luthistes précédents, ils gardent une forme flottante, indécise, où surgissent, de place en place, quelques furtives imitations. Tout cela n'a que de lointains rapports avec l'art raisonné des futurs ricercari qui érigeront l'imitation en principe formel et que nous rencontrerons, en 1546, dans l'œuvre de Bianchini.

Malgré leurs imperfections, les arrangements pour chant et luth du genre de ceux de Bossinensis connaissaient une grande vogue en Italie, et le *Cortigiano* (1528, t. II) de Balthazar Castiglione s'en fait l'écho en mettant le chant accompagné par le luth bien au-dessus du chant ordinaire.

Il faut attendre l'année 1536 pour trouver de nouvelles tablatures italiennes, bien qu'à partir de 1510, l'activité des luthistes ne se ralentisse pas. Rien qu'à Bologne, le *Viridario* (1513) de G. Filoteo Achillini



[D'après Mersenne : *Harmonie universelle*, et Praetorius : *Organographia*.

nous apprend la présence de l'Albergato, de Lorenzo, de Piermatteo, du « gentil Tireggia » autrement dit Tiresia Foscarari. D'autre part, sous Hercule II, la cour de Ferrare entend avec délices Bernardino di Milano jouer du luth. Mais, en 1536, l'école italienne sort de la période de tâtonnements qu'elle a connue au début du siècle, et sa force d'expansion devient puissante. Coup sur coup paraissent les tablatures de Marcolini, de Messer Adriano et de l'imprimeur-éditeur G.-A. Castelliono. Marcolini, dédiant son livre de luth « aux Musiciens », célèbre la sonorité suave de l'instrument sous les doigts de Francesco, d'Alberto di Mantova et de Marco dall' Aquila. Ce dernier, probablement d'origine napolitaine, s'était établi à Venise en 1505 à l'effet de publier des pièces de luth, ce qui incita Petrucci à barrer la route à son rival. Alberto di Mantova se confond avec Albert de Rippe (ou de Ripe), que nous verrons attaché en 1528 à la musique de François Ier. Quant à Messer Adriano, il n'est autre qu'Adrien Willaert, de Roulers, le fondateur de l'école vénitienne. Sa tablature ne contient que des madrigaux de son contemporain Verdelot, madrigaux transcrits pour voix seule et luth ; ici, l'arrangement se trouve facilité par le caractère harmonique du madrigal. Parfois, Willaert substitue à des accords la gamme du ton, procédé qu'affectionnaient les luthistes, mais qu'il emploie avec discrétion.

Tous ces joueurs de luth sont dominés par la haute figure de Francesco da Milano, surnommé « il divino ». Descendant de la famille milanaise des Navizziani, Francesco, selon Chilesotti, a dû naître vers 1490. D'après les *Ragionamenti Academici* (III, 1567) de Bartoli, il n'excellait pas seulement sur le luth, mais encore sur

la viole, et fut, vers 1530, au service du cardinal Hippolyte de Médicis. Son œuvre s'étend de 1536 à 1563 et sa réputation en Europe fut immense. Pontus de Thiard déclarait que, luthiste et poète, il avait « atteint le but (s'il se peut) de la perfection à bien toucher un lut ».

Les 7 livres de luth de Francesco contiennent, à côté de remarquables *fantaisies*, une foule de transcriptions de pièces vocales.
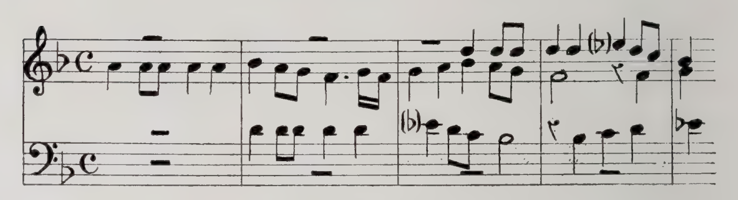
La marque essentielle du talent de Francesco consiste dans l'inépuisable variété qu'il impose à toutes ses pièces, variété qui tient du prodige. Alors que les luthistes antérieurs, dans leurs ricercari, ne savaient trop que faire de leurs thèmes, Francesco exploite les siens avec une imagination sans cesse en éveil. Tel ricercar du recueil de Castelliono (1536) commence par asseoir solidement la tonalité à l'aide d'accords frappés, puis déroule sur une série de pédales de sous-dominante, de tonique, de dominante, une longue ligne flexible, onduleuse, errante. Mais Francesco s'affirme surtout comme un maître de la fantaisie, et cette maîtrise éclate dès son 1er livre (1546). Ce rêveur, ce mystique est aussi un ciseleur : sous les syncopes qu'il accumule, il loge de délicats contrepoints, d'où un tissu à la fois élastique et scintillant; en écartelant à l'extrême des mouvements contraires, il arrive à produire une impression d'immensité.

Par l'ingéniosité de ses combinaisons, par sa surprenante adresse à manier les voix, Franscesco impose à chacune de ses fantaisies un caractère individuel. Tantôt, ces pièces se construisent sur un motif unique, dominateur, tantôt elles associent plusieurs motifs brefs, qui, çà et là, jaillissent aux diverses parties ; d'une fan-

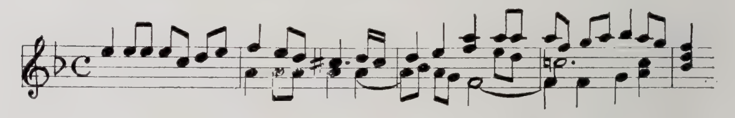
taisie de 1546, où trois notes répétées retombent sur la tierce, se dégage comme une impression beethovénienne.

Les fantaisies de Francesco de Milano laissèrent des traces profondes en Italie et au dehors ; Francesco transcrit, lui aussi, des chansons dont son âme d'artiste s'efforce de conserver le caractère. Il a senti la poignante tristesse qui émane de la chanson française : « De mon triste » (livre III, 1562) ; il a été captivé par le tintamarre guerrier de la *Guerre* de Janequin devenue sous sa plume la *Battaglia francese* (recueil de 1556), il a savouré la poésie naturiste du *Chant des Oiseaux* du même Janequin, et ses amusants effets de pépiement qu'il reproduit fidèlement dans sa *Canzon delli Uccelli* de 1556 :

Chant des Oiseaux DE JANEQUIN.



Canzon delli Uccelli AU LUTH.



Notons aussi que, vers la moitié du siècle, Francesco da Milano cultiva le luth concertant, car il écrivit une fantaisie pour deux luths dont la partie de second luth porte la mention explicite : « liuto in concerto »[1].

1. A. Schering : *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, p. 5.

Dans son livre de luth de 1546, Francesco s'associe à l' « eccellente » Pietro Paulo Borrono, Milanais comme lui, et remarquable virtuose du luth. Borrono groupe, à l'exemple des luthistes antérieurs, la pavane et le saltarello, ce dernier consistant en une variation rythmique de la pavane, et conformément à une habitude que l'on suivait au xve siècle, il donne des titres à ses airs de danse. Le manuscrit 9085 de Bruxelles contient, en effet, des basses danses affublées de titres locaux comme le *Joieur de Brucelles* et la *Danse de Ravestain*. Chez Borrono, nous rencontrons les pavanes la *Malcontenta*, la *Gombertina*, et une observation analogue peut se faire sur la tablature de 1536 conservée à la Bibliothèque Nationale (Vm⁷ 6209). On relève dans celle-ci *la Desperata* que l'on retrouve ailleurs sous le titre d'*El dispera*. Souvent, ces désignations appartiennent à des chansons populaires ou très répandues, dont les luthistes utilisent les thèmes; on voit alors ces titres passer de tablature à tablature, et c'est ce qui se produit pour la *Traditora*, le *Burato*, la *Torgia*.

Un autre recueil de Borrono (1548), en lequel Francesco est représenté par onze fantaisies, contient des *balli*, danses italiennes de rythme binaire et du type *pass'e mezzo*, ainsi que des transcriptions de Josquin et de Mouton. En arrangeant pour le luth « Le content est riche », Borrono affiche toute la liberté d'interprétation dont faisaient preuve les luthistes, qui modifiaient l'harmonie à l'effet de faire mieux sonner leur instrument.

De nombreuses tablatures paraissent en 1546, en même temps que celles de Francesco : ce sont les recueils du Padouan Antonio Rotta, du Bolonais Marc Antonio del Pifaro, de J. Maria da Crema, de Domenico Bianchini,

d'Antonio di Becchi, de Francesco Vindella, auxquels il faut joindre, en 1547, le recueil de Teghi.

Rotta, qui mourut vers 1548, conçoit la succession des airs de danse autrement que Borrono; il écrit des suites tripartites : pass'e mezzo, gagliarda, padovana, les deux dernières danses consistant en variations rythmiques de la première. Parmi ses transcriptions de pièces vocales, on relève une composition faite sur le thème populaire : *La rocca el fuso*, que nous retrouverons chez Attaingnant (*La rocque*), et dont une version à 4 voix existe au British Museum (Appendix 59-62). Rotta respecte la ligne mélodique, mais il la parsème d'effets de syncopes parfois intéressants. Quant à Marc Antonio, qu'il ne faut pas confondre avec Pifaro, père de Tromboncino, il associe, non sans quelque monotonie, la *chiarenzana*, sorte de passemèze de mouvement accéléré, au saltarello. Il va même jusqu'à transformer en *chiarenzana* la fameuse *Battaglia francese*. Une des bizarreries de cet auteur réside dans l'extrême liberté dont il use avec la tonalité qui ne s'affirme jamais précise; de plus, son écriture se farcit d'altérations chromatiques.

Si ces luthistes semblent négliger le ricercar, il n'en est pas ainsi avec le remarquable virtuose qu'était J. Maria da Crema : quinze ricercari de lui témoignent d'un génie inventif certain, tel le 5[e] au ton enjoué, pimenté de frottements de seconde majeure; de plus, J. Maria respecte le caractère des pièces vocales qu'il transcrit, par exemple « Le content est riche » si répandu dans les recueils du XVI[e], ou encore le charmant « Et donc bonsoir ». A toutes ces chansons françaises, il conserve leur grâce mélancolique ou leur entrain.

Comme J. Maria da Crema, Domenico Bianchini, dit

Il rossetto, à cause de sa chevelure rousse, porte son effort sur le ricercar auquel il imprime un facies plus net que celui des pièces ainsi dénommées antérieurement. On peut voir, dans ses ricercari, les premiers véritables spécimens du genre qu'aient produits les luthistes de l'école vénitienne. Le Ricercar I° de 1546 découle d'un motif de quinte descendante passant aux différentes voix, et qui se transforme en se renversant. Bianchini emploie les imitations tonales, la quinte répondant à la tonique, et vice versa, procédé fréquent à cette époque dans les ricercari. Autour du motif principal, jouent de courtes figures que les voix échangent sans jamais obnubiler le premier. De plus, la pièce se divise en parties distinctes séparées par des accords de dominante ou de tonique, et vers la fin, la musique s'écoule d'un train plus large et plus libre.

Dans l'*Intabolatura* (1548) de Giulio Abondante (Il Pestino), la série des danses s'enrichit de *napolitane*, toutes solidement charpentées, et éliminant les lianes de figurations comme les dislocations contrapontiques. Par contre, les transcriptions de « Qual dolcezza » d'A. Willaert, de « Amor che vedi » de C. di Rore, etc., demeurent assez fades, et les fantaisies, avec le glissement déhanché des syncopes, restent de rythme indécis.

Nous rencontrons toujours le même groupement de genres dans l'abondante production de Melchior Barberis (4e livre en 1546, 9e en 1549). Ce dernier, dédié à Torquato Bembo, contient de tout : chansons populaires (« Il vecchio », « Mia mare »), fantaisies, airs de danse aux titres séduisants. Mais Barberis n'apporte aucun élément nouveau à la suite ; son 10e livre renferme des madrigaux et fantaisies à deux luths.

On voit que, durant la première moitié du XVIe siècle, la musique de luth, sous toutes ses formes, offre aux « eccellentissimi sonatori » un copieux répertoire. Aussi, S. Ganassi del Fontego ne manque-t-il pas de consacrer un chapitre de sa *Regola rubertina* (1542) à l'éloge du luth. Il n'hésite pas à proclamer la supériorité de celui-ci sur la viole, car le luth est capable de réaliser simultanément des parties figurées contre des parties tenues, alors que la viole ne le peut pas.

Ces ressources du luth lui assurent alors une immense clientèle d'amateurs, dont le *Lucidario in musica* (1545) de Pietro Aron nous dépeint l'activité. Sabba da Castiglione s'en préoccupe et met la morale en jeu. En un de ses *Ricordi* (1560), il ne conteste pas le charme de la musique de luth, mais il redoute la sensualité de celle-ci. La rage du luth atteint encore des artistes, comme au XVe siècle, et Benvenuto Cellini, dont le père était *piffaro* de Florence, cultive passionnément l'instrument enchanteur.

Durant la seconde moitié du XVIe siècle, l'école italienne de luth développe et met au point les acquisitions qu'elle a réalisées précédemment. Si le nombre des pièces constituant la suite ne se modifie guère, le principe de la variation qui conditionne cette succession se perfectionne. De plus, la disposition de l'accompagnement des airs chantés au luth manifeste nettement des tendances à l'établissement de la basse continue.

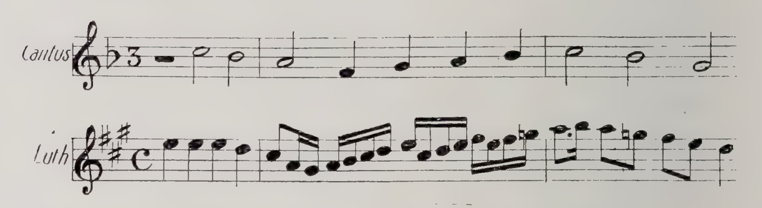
Après la tablature de B. Drusina (1556), nous rencontrons, dans le Ier livre (1569) du Padouan Giulio Cesare Barbetta, un nouvel arrangement de la *Battaglia francese,* transformée en pass'e mezzo.

Avec Giacomo Gorzanis, né en Apulie, et aveugle



REPAS DE NOCES DE JASON ET DE CREUSA
(Bibliothèque Nationale. Ms. français, 331.)

comme Paumann, nous sommes en présence d'un artiste de haute valeur. En 1561, il donnait, à Venise, son premier recueil de luth, puis se fixait à Trieste, laissant trois autres livres dont le dernier date de 1571. Expert en l'art des coloratures, il traite, comme Rotta, le thème de *La rocca el fuso*, sous forme de passemèze et pavane, la passemèze se parant de rapides figurations diatoniques qui descendent bourdonner au grave, ou bien qui plaquent à l'aigu leur frise agile, et cela, toujours avec l'idée d'embellir la pièce en la simplifiant, afin de tirer le meilleur parti possible du timbre du luth. Voici le début du *cantus* de la pièce vocale, et sa transcription par Gorzanis :



Gorzanis fait de fréquents emprunts à l'art allemand. Dans la tablature de 1561, certain *ballo* s'intitule *Bal Tedescho*, et en 1563 (2e livre), nous relevons la présence d'un *pass'e mezo detto il Todeschin*. Le groupe passemèze-pavane s'accompagne d'un saltarello ; il s'agit donc encore ici de suites à 3 mouvements. Les danses de Gorzanis emploient presque constamment la gamme descendante majeure, avec le 7e degré mineur.

L'année 1568 voit paraître trois recueils de luth de Becchi di Permigiano, de F. M. Fleccia et de Vincentio Galilei, père du célèbre astronome. Né vers 1533, V. Galilei jouait du luth et de la viole ; avec Girolamo

Mei et quelques autres, il fréquentait le cénacle Bardi, à Florence, et, d'après Doni, il composa pour les réunions de ce cénacle, la musique d'une scène d'*Ugolin* de Dante et les *Lamentations de Jérémie*. Son *Fronimo* de 1568 (2e éd., 1584) étudie l'art du luthiste, soit en matière de transcriptions, soit en matière de ricercari, et contient des chansons de 34 auteurs tant italiens qu'étrangers, en plus des compositions vocales à 3 ou 4 parties qui lui appartiennent en propre et qu'il transcrit pour le luth comme les précédentes. A cet égard, Galilei avançait des choses étonnantes; à l'entendre, il mettait sur le luth des pièces à 40 et 50 parties! Le décompte qu'il donne de ses œuvres confine au prodige : 100 livres de chansons et motets, 10 livres de ricercari et 500 *romanesche*! Ses airs de danse admettent une grande richesse de tonalités, et fréquemment, comme dans sa gagliarda *Polymnia*, affirment un caractère polyphonique qui les éloigne de l'air proprement chorégraphique.

Si les transcriptions de madrigaux auxquelles procède Gabriele Fallamero « gentiluomo Alessandrino », dans sa tablature vénitienne de 1584, adultèrent gravement le caractère des œuvres originales, du moins, ses *Canzonette alla Napolitana*, pour voix et luth, apportent-elles d'intéressants essais de mélodies qui s'émancipent de la polyphonie. Et on peut rapprocher de cette tendance les *Canzoni a ballo* (1590) d'Horatio Vecchi (*Selva di varie recreationi*), où le luth double les voix en harmonies verticales.

Vers cette époque vivait à Rome un luthiste universellement réputé, que Besard appelle « il divino », et que le pape admit dans l'ordre de l'Éperon d'or, Laurencinus Romanus. Celui-ci se confond vraisemblablement avec ce « Lorenzini del liuto » qui, en 1570, se trouvait au

service du cardinal Hippolyte d'Este. A Rome également, on rencontre, vers 1550, un luthiste napolitain, Fabrizio Dentice qui, par la suite, fut attaché au duc de Parme, et dont Besard insère des pièces dans son *Thesaurus*. D'Italie, Dentice passa en Espagne, où il remporta d'immenses succès. Les fantaisies de Lorenzini et de Dentice se recommandent par leur forme accomplie.

Aux environs de 1590, le luth atteint son apogée. Les airs de danse témoignent chez G. Maria Radino (*Balli per sonare di liuto*, 1592) d'une parfaite clarté rythmique, en même temps qu'ils font état d'une harmonie raffinée et presque moderne. Deux luthistes, Gio Antonio Terzi et Simone Molinaro, apparaissent alors comme les plus habiles d'Italie, et comme les créateurs d'un nouveau système de variation.

Dans ses livres de 1593 et de 1599, Terzi ne se contente pas d'effectuer de soigneuses et claires transcriptions de motets et de madrigaux signés de Gabrieli, Palestrina, Ingegneri, Striggio, Marenzio, etc., il apporte encore une conception personnelle de la variation qui, sous sa plume, tend à devenir progressive. La variation perd cet aspect, quelque peu mécanique, qu'elle revêtait auparavant lorsque, appliquée à une série d'airs de danse, elle engendrait ce que M. Blume appelle la suite par réduction. Terzi ne modifie pas, en effet, la mélodie de ces airs par de simples transformations rythmiques: d'une part, il déguise cette mélodie sous des coloratures, et d'autre part, il lui adjoint de nouveaux motifs qui s'intègrent dans son cursus, alors que, seules, les harmonies principales persistent. Nous avons un exemple de cette manière de procéder dans un *pass'e mezzo per b molle*, consistant en un petit ensemble de 16 mesures, divisées en 2 pé-

riodes, et donnant naissance à 3 variations : la première, où le dessin mélodique devient méconnaissable sous sa gaine de figurations; la seconde, plus agogique avec des imitations qui se pourchassent sans trêve; la troisième, de mouvement encore accéléré, mais où les imitations s'éclipsent. Liée à ces trois variations, la *gagliarda* poursuit, en mesure ternaire, ce jeu de paraphrases.

Au reste, Terzi s'entend à merveille à manier les imitations canoniques, et ses gaillardes foisonnent de brusques passages de l'aigu au grave, avec la curieuse alternance de pédales surmontant ou soutenant des coloratures.

Le Génois Simone Molinaro, dans son premier livre d'*Intavolatura*, ne le cède en rien à Terzi. Élève de G. B. della Gostena, disciple lui-même de Philippe de Monte, Molinaro partage, lui aussi, ses passemèzes en divisions issues, par voie de variation, d'une exposition initiale, mais, chez lui, la tendance à l'accélération est moins sensible.

Le livre de Molinaro paru en 1599 contient 25 fantaisies de son maître della Gostena, où s'affirme l'emploi presque systématique du chromatisme, et aussi des chansons françaises, dont « Un gay bergier » de Créquillon. Avec Terzi, il reste un des principaux artisans de la suite de luth au déclin du XVIe siècle.

On peut encore citer parmi les luthistes italiens du XVIe siècle finissant les frères Alessandro, Girolamo et Filippo Piccinini, fils du Bolonais Leonardo Maria Piccinini, dit « dal liuto », et le Parmesan Santino Garsi révélé tout récemment par M. H. Osthoff. L'œuvre de Garsi dénote un rythmicien habile et souligne l'évolution de la monodie accompagnée.

En Allemagne, les tablatures de luth apparaissent un peu plus tardivement qu'en Italie. La première en date est celle d'Arnold Schlick, parue à Mayence en 1512, et qui, sous le titre de : *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein*, s'adresse à la fois à l'orgue et au luth. D'origine tchèque, Schlick tenait l'orgue de la chapelle du comte palatin à Heidelberg. Il nous apporte les premiers arrangements allemands de lieder à 3 voix; ici, le discant est tenu pour la partie principale, et reste confié à la voix, tandis qu'on pince sur le luth le ténor et la basse. Donc, près de quatre-vingt-dix ans avant l'usage de la monodie accompagnée, on appliquait le principe du maintien de la voix la plus élevée; ceci est à rapprocher de ce que nous avons vu dans les *Tenori e Contrabassi intabulati* de Bossinensis. Discrètement, Schlick soutient la voix dans les lieder « Möcht es gesein » et « Vil hinderlist », en se contentant de glisser quelques figurations sous les valeurs longues.

Hans Judenkünig (1450?-1526), natif de Gmünd en Souabe, est, lui, un pur luthiste. Il s'était rendu à Vienne, et se livrait à l'enseignement du luth, comme le prouvent les deux ouvrages qu'il fit paraître dans cette ville, l'*Utilis et compendiaria introductio* et la *Künstliche Underweisung* (1523). Ceux-ci permettent aux amateurs de se former eux-mêmes; d'ailleurs, nombre de maîtres de luth allemands du XVI[e] siècle s'attachent à rédiger leurs traités pour des autodidactes. Judenkünig ne s'embarrasse point de questions théoriques, et ne vise que la pratique de l'instrument, écrivant dans une langue « accessible au vulgaire », et critiquant l'élégance prétentieuse des luthistes « welches ». Toutefois, ses deux ouvrages s'inspirent, non seule-

ment de l'esprit humaniste, mais encore des tablatures de Petrucci, car on y rencontre *La Rossina*, la *Pavana alla Venetiana*, etc. Ils contiennent plutôt des exercices destinés aux élèves que des morceaux de virtuosité. On y voit des *priameln*, qui dénotent un art de l'imitation plus réfléchi que celui des ricercari de Spinaccino; les imitations, en effet, au lieu de s'éparpiller au hasard, déterminent comme un principe formel. L'*Unterweisung* demeure typique de l'ancienne école qui s'en tenait au principe des trois voix.

Comme Schlick, Judenkünig traite le lied allemand, et transcrit « Ach Elslein » de Ludwig Senfl, en ne laissant chanter que le discant, et en resserrant les autres voix sous forme d'accords massifs.

C'est encore à l'Allemagne du Sud qu'appartient Hans Gerle, de Nüremberg, fils de Conrad, et qu'un manuscrit de J. Neudörfer cite, en 1547, parmi les faiseurs de luths de la ville bavaroise. A cette époque, Gerle avait déjà donné sa *Musica Teutsch* (1532, 1537, 1546), de grand intérêt pédagogique et qui contient la technique complète de la main gauche. Son *Neues... Lautenbuch* de 1552 présente des *preambeln* très développés, construits sur un motif principal assisté de motifs secondaires, à travers desquels errent interminablement des coloratures. Ses danses sont toutes d'origine italienne. Demande-t-il à J. M. da Crema un thème de saltarello, il le condense avec un sentiment d'art achevé.

Un de ses contemporains, Paul Hofhaimer, de Steiermark et organiste de Maximilien Ier, donnait à Nüremberg, en 1539, de curieuses *Harmoniæ poeticæ* consistant en odes d'Horace mises à 4 parties sur le luth. Déjà ces odes avaient inspiré Judenkünig, et, comme

le signale Michel Brenet, la passion humaniste d'alors suggérait l'adjonction de commentaires de luth à des distiques latins tirés des *Héroïdes* d'Ovide.

Mais voici le célèbre Hans Newsidler (1508-1563). A la fin de la première partie de son livre pédagogique de 1536, *Ein neugeordnet Künstlich Lautenbuch*, il se dit originaire de Presbourg et bourgeois de Nüremberg. Musicien puissant et poétique, Newsidler domine tous ses prédécesseurs.

La deuxième partie de son traité de 1536 souligne, une fois de plus, le caractère international de la musique de luth. S'ouvrant par une série de preambeln, elle contient des transcriptions de chansons welches (Agricola, Loyset Compère, Josquin, etc.) et des lieder. A l'encontre de Schlick, Newsidler transcrit intégralement les pièces vocales sans conserver de partie chantée. Écrivant pour des débutants, il simplifie considérablement, dans ses transcriptions, le tissu contrapontique. Ainsi, le lied célèbre de Th. Stolzer « Ich klag den Tag » voit son ténor et sa basse transcrits note pour note, alors que le discant et l'altus sont simplement supprimés, arrangement presque mécanique qui ne se préoccupe point de la « capitis diminutio » infligée au contrepoint.

Par contre, les preambeln de Newsidler témoignent de ses hautes qualités musicales. Veut-il marquer les relations qui sont alors établies entre organistes et luthistes, il qualifie un prélude de « seer guter organisticher Preambel », et y fait rouler sans relâche des grands traits d'une puissante animation. Tel autre prélude en *la* mineur prend un caractère dramatique : après de clairs accords du ton où la dominante sonne

TABLATURES : 1) ALLEMANDE (Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.)
2) FRANÇAISE ; 3) ITALIENNE (Bibliothèque Nationale.)



CONCERT SUR L'EAU

(Bibliothèque de Vienne, *Hortulus animæ* ; Bibliothèque Nationale, 4° Fac-simile 254, XVIe siècle.)

à l'aigu, cristalline, le motif principal, par deux fois, supplie et retombe accablé.

Après les préludes, Newsidler dispose des airs de danse qu'il groupe comme les Italiens en couples d'allures différentes : d'abord, le *hofftantz*, au rythme binaire soutenu par de robustes piliers d'accords autour desquels s'accrochent des guirlandes de coloratures, puis le *hupff auf*, au rythme ternaire, souvent écrit avec des notes répétées. Un *Gassenhawer*, danse de carrefour, s'étaye d'accords frappés. Mais le luthiste sait faire appel aux danses welches, et il baptise *Wascha mesa* une passemèze dont le *hupff auf* ne consiste point en une variation fidèle du premier mouvement. Du reste, Newsidler apporte de fréquentes dérogations à la règle qui faisait dériver le *nachtanz* du *vortanz*, règle ancienne puisqu'on en trouve une application dans un *Minnelied* salzbourgeois du XIVe siècle « Das Kühhorn »[1].

Résumant, en 1540, son école de luth, Newsidler écrit des pièces faciles et fait danser tout le monde, les nonnes et les tziganes. En un dernier recueil de 1544, figure, à côté de danses panachées dont une curieuse danse polonaise, une transcription de composition descriptive que Newsidler qualifie de « Bataille française » (« Die heist Signori »), mais qui est, en réalité, la *Battaglia taliana* écrite par Mattias Fiammengo Verrecorensis, à l'effet de célébrer la bataille de Pavie (1525), où François Ier fut fait prisonnier. Ici, le luthiste arrange, sans trop le déformer, le texte vocal. Ces pièces pittoresques plaisaient tant aux dilettanti que le *Tabu-*

1. Ch. Van den Borren : *Les origines de la musique de clavier en Angleterre*, p. 160.

laturbuch (1550) de Rudolf Wyssenbach renferme le chant des oiseaux et la *Guerre* de Janequin.

Sans s'adonner aux transcriptions de batailles et d'oiselleries, Simon Gintzler apparaît dominé par l'influence italienne. Le titre de son *Intabolatura* de 1547 le désigne comme musicien du cardinal de Trente, Cristoforo Madruzzo, qui put l'entendre à Ratisbonne en 1541. A Trente, Gintzler vivait dans un milieu purement italien ; aussi, à l'exemple des Italiens, ne se borne-t-il pas à transcrire des pièces à trois voix, mais des compositions à 4, 5 et 6 voix de Josquin, de Verdelot, d'Arcadelt.

Ses ricercari ont l'aspect de ceux d'Italie, avec leurs thèmes nets, burinés, qui reparaissent tout le long des pièces, sous de multiples transformations. Il imagine un signe qu'ignoraient les tablatures italiennes antérieures, et qu'adopta Barberis dans son recueil de 1549 : c'est la croix placée derrière un chiffre de touche et indiquant une tenue. Par là se révèle la tendance à obtenir une sonorité plus liée, tandis qu'auparavant celle-ci demeurait brusquée et éparpillée. C'est l'aurore du *Gebundenerspiel*.

A côté de Gintzler, expert à traiter le ricercar, le Münichois Wolffen Heckel, bourgeois de Strasbourg, fait assez triste figure. Il y a, dans son *Lautenbuch* de 1556, certain « ricercar de milla new » dont le tissu lâche révèle un art de l'imitation quelque peu enfantin. Toutefois, Heckel a le mérite de transcrire des lieder et des chansons, non plus pour un seul instrument, mais pour deux luths, *discant laute* et *tenor laute*, avec une disposition typographique qui permet aux deux luthistes de jouer sur le même cahier. Il avait du reste

été précédé dans cette voie par Johann Wecker, en 1552. En outre, Heckel donne des danses allemandes qu'il dit nouvelles, parce qu'avant lui les danses spécifiquement allemandes sont rares dans les tablatures germaniques. On pourrait croire que l'emploi de deux luths pour réaliser une pièce vocale à 4 parties rendait facile la distribution de ces parties entre les deux instruments ; chez Heckel il n'en est rien ; les voix extrêmes se trouvent toujours avantagées au détriment des voix moyennes.

Si Heckel et les luthistes précédents n'apportent que de faibles perfectionnements à la suite, un luthiste de Bâle, H. J. Wecker, dans son *Tenor lautenbuch* (1552), opère comme l'Italien Rotta et organise la série : pass' e mezzo, saltarello et padovana, ce qui porte le nombre des mouvements de la suite de luth de 2 à 3, disposition déjà visible en 1550 dans la tablature de B. Schmid. L'internationalisme s'affirme encore chez Sébastien Ochsenkhun, élève de Hans Vogel, et que protégeait l'Électeur palatin Othon-Henri. Né en 1520, Ochsenkhun nous est dépeint par Baron sous les traits d'une abeille butinant toutes les fleurs de l'Europe. De fait, on peut le placer aux côtés de Newsidler et de Gintzler. Dans son *Tabulatur-Buch* de 1558 (Heidelberg), il transcrit hardiment des motets à 4, 5 et 6 voix, soit pour luth seul, soit en maintenant une partie chantée. Et il y a lieu de remarquer une particularité que présentent les transcriptions partielles de deux lieder de Senfl : « Sieh Baurnknecht » et « Ich schwing mein Horn », où la partie vocale se trouve doublée virtuellement dans la tablature, en qualité de voix moyenne. D'ailleurs, Ochsenkhun est un musicien profondément sensible et expressif ; nous n'en voulons d'autre preuve que la

façon dont il traite le lied célèbre d'Heinrich Isaac « Innsbruck, ich muss dich lassen », qui connut au XVIe siècle une vogue immense; la musique d'église, elle-même, s'en empara et, dès 1550, Wyssenbach l'insérait dans sa tablature. La transcription d'Ochsenkhun rend de manière émouvante la douleur infinie qui s'épanche de l'*Innsbruckslied :* sur les mots « Wo ich im Elend bin », le luthiste range une série de quartes qui sonnent âprement.

Durant la seconde moitié du XVIe siècle, le luth se trouve partout à l'honneur. A la cour de Königsberg, on relève, en 1574, le nom du luthiste Bartel Metzel, engagé à la Chapelle sous la direction de Théodor Riccius, en 1585, celui d'Andreas Wilde, élève d'Arthus de Bonte, et vers 1591, Mathæus Wayssel ou Waisselius sollicite sans succès son admission à la Chapelle. Les bourgeois ne le cèdent en rien aux princes, et à cet égard, M. Karl Nef nous fournit d'amusants détails sur les amateurs de Bâle, tels le collectionneur Amerbach et cet étudiant, Félix Platter, qui, lors d'un voyage à Montpellier, joue du luth avec ses camarades tout le long de la route. La préparation de ses examens n'empêche pas Platter de poursuivre l'étude de son instrument favori, et, à l'exemple d'Amerbach, il devient un collectionneur passionné. C'est encore le futur juriste Ludwig Iselin qui, à seize ans, composait deux livres de luth, dont l'un, daté de 1575, est le fruit de joyeuses réunions musicales; il porte le titre caractéristique de *Liber Ludovici Iselin et amicorum*, et contient la *Bataille de Pavie.*

Cette *Battaglia*, qui faisait le bonheur des étudiants, nous la rencontrons encore dans la tablature publiée par Mattæus Waisselius, à Francfort-sur-l'Oder, en 1573.

Né à Bartenstein, en Prusse, Waisselius était alors directeur de l'école de Schippenbeil, près Königsberg; il ne change rien à l'usage courant et aligne des transcriptions de chansons, dont plusieurs françaises, des fantaisies et des airs de danse. Les fantaisies affichent un certain laisser-aller et font jouer des motifs qui se cèdent mutuellement le premier rang; Waisselius aime à prolonger les séquences, à l'italienne. Quant aux airs de danse du recueil de 1573, ils se distribuent selon la série : pass' e mezzo, padovana, saltarello, ce dernier muni d'une reprise conclusive. Mais le second recueil du luthiste, daté de 1592, laisse apparaître une quatrième danse, l'allemande, suivie de son *nachtanz* ou *sprung*. Ces allemandes, de rythme binaire, sont de caractère franchement mélodique, et leur *sprung* ne consiste qu'en une simple variation rythmique. Pour la seconde fois enfin, on voit apparaître dans une tablature allemande des danses polonaises de rythme typique et décidé. Toutes les compositions de Waisselius affirment la prédominance de l'élément harmonique, et la substitution, dans un ensemble polyphonique, d'une seule mélodie à plusieurs mélodies. D'ailleurs, à cette époque, le lied allemand, adoptant les tendances du madrigal italien et de la villanelle, prenait, depuis les œuvres de Jacob Regnard (1576), un aspect beaucoup plus harmonique que contrapontique.

A l'encontre du second recueil de Waisselius, le *Lautenbuch*, publié à Strasbourg par l'Alsacien Sixtus Kargel, en 1586, ne contient aucune danse spécifiquement allemande. Mais les fantaisies de Kargel, qui cherchent à se façonner un cadre à peu près fermé, scellent leur conclusion par le rappel du motif initial.

Alors qu'à Cologne, en 1594, Adrien Denss taille une

large place au chant au luth, dans son *Florilegium* de chansons, où il donne des transcriptions partielles (avec chant) ou totales de lieder de Leonhard Lechner, Matthæus Reymann, de Thorn, cultive la fantaisie et l'air de danse. Les fantaisies de ses *Noctes musicae* empruntent souvent leurs thèmes à des lieder. Quant aux airs de danse, ils confirment le système des trois variations que nous avons vu pratiquer par Terzi, comme aussi leur caractère italien. Cependant, à la fin du recueil, on trouve des *Choreae germanicae* ou allemandes, assujetties elles aussi à trois variations. Mais Reymann, qui pourtant avait fait un séjour en Pologne, ne donne aucune danse polonaise.

Il faut vraisemblablement attribuer ce retard de la publication des danses polonaises au nombre relativement restreint des tablatures parues en Pologne. Sans doute, le culte du luth s'était développé dans ce pays au XVIe siècle comme partout ailleurs. Toutefois, si, en 1549, le roi Sigismond Auguste confirmait les privilèges des citharistes de Cracovie, si les princes et la noblesse ne manquaient pas d'entretenir des luthistes, il est resté peu d'œuvres de ceux-ci. En outre, un des plus célèbres joueurs de luth qui aient vécu en Pologne n'était pas polonais. Né en 1507, à Kronstadt (Transylvanie), Valentin Greff avait reçu une formation purement italienne, élève qu'il était d'A. Rotta. Nous savons, grâce à la précieuse étude de M. Koczirz, qu'anobli par Jean Zapolya, il ajouta à son nom germanique celui de Bakfark, qui signifie bouc (un bouc figure dans ses armes). Sorte d'aventurier, de caractère peu estimable, le luthiste erra de Pologne en Autriche et mourut à Padoue en 1576, laissant deux tablatures (1552 et 1565).

Bakfark était un incomparable luthiste; un dicton polonais ne disait-il pas : « Que personne ne joue du luth après Bekwark ». De fait, ses deux recueils connurent un succès européen, et nombre de tablatures étrangères (*Theatrum musicum* de P. Phalèse, tablature de Waisselius, *Thesaurus* de Besard) insérèrent de ses pièces.

Une des marques les plus significatives du talent de Bakfark, à savoir sa puissante individualité, apparaît à l'occasion de ses transcriptions de pièces vocales, celles-ci très nombreuses dans le recueil de 1565. Ici, le luthiste affiche une audace bien supérieure à celle de ses contemporains et il en prend à son aise avec les textes originaux; rien n'échappe à son impérieuse fantaisie. Une des particularités de son écriture consiste en de nombreux *mordants* distribués en séries, par chaînes de six ou de sept, et qui se réalisent même harmoniquement à deux voix, Bakfark donne asile, dans ses recueils, aux chansons polonaises, dont la tablature d'orgue (1540) de Jean Lublin, apporte les premiers spécimens connus. C'est alors la grâce mélancolique de la *Czarna Krowa* (la vache noire), à la chute syncopée glissant sur la tonique.

Lorsqu'il écrit des fantaisies ou des ricercari, il affirme encore son culte de l'indépendance : nul respect servile de la forme, pas de plan préétabli, mais une extrême mobilité rythmique secouée de *mordants* typiques. Tout cela dénote, dit M. Koczirz, « un tempérament de feu ». Bakfark est un révolutionnaire conscient; hardiment, il prolonge des frottements de seconde, ou détraque les rythmes. Pourtant, çà et là, en dilatant des périodes, il se souvient de son éducation italienne.



PORTRAIT DE SÉBASTIEN OCHSENKHUN

(Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, *Tabulatur Buch*, 1558).



PORTRAIT D'ADRIEN LE ROY

(Bibliothèque royale de Bruxelles, *Livres d'airs de cour*, 1571.)

Les danses polonaises font leur apparition avec Albert Dlugoray, luthiste engagé en 1583 par le roi Etienne Bathory; de ces danses, le *Thesaurus* de Besard nous révèle la substance franchement nationale, quoique enveloppée d'une forme italienne. Telle villanelle de Dlugoray, de caractère martial, donne l'impression d'une marche résolue et fière. Ces *Choreae polonicae* se trouvent encore chez Diomedes Cato, luthiste italien de formation polonaise qui, très connu en Suède en 1590, les fit apprécier par toute la Scandinavie. Mais, en matière de danses, Jacob Polonais détient une maîtrise certaine. Né vers 1545, et mort vers 1605, Jacob, qui selon Sauval, « ne jouait jamais si bien que lorsqu'il avait bu », séjourna en France, et un des correspondants de Mersenne, La Charlonye, luthiste amateur, rapporte qu'il travailla avec lui à Tours. Si Jacob n'a pas laissé de tablature personnelle, du moins Besard, Fuhrmann, Van den Hove ont-ils recueilli une grande partie de ses compositions. Ses airs de danse et surtout ses gaillardes furent célèbres. Jacob n'écrit pas de danses polonaises proprement dites, mais il imprime un facies polonais aux danses classiques.

Dès la fin du XVIe siècle, les danses polonaises sont très répandues en Allemagne, et on peut dire qu'il est rare de ne pas rencontrer quelque « gutt Polnisch Dantz » dans les tablatures germaniques. Waisselius, en 1592, donne six danses polonaises, aux rythmes saccadés, dont le plus fréquent est : ♪. ♬ ♫. Puis, ces danses se faufilent par toute l'Europe, en France, en Italie, en Espagne, où, en 1629, Caliginoso les transporte sur la guitare.

III

LES CLASSIQUES AU XVIe SIÈCLE : FRANCE, PAYS-BAS, ANGLETERRE. L'ÉCOLE ESPAGNOLE DE VIHUELA.

Il ne faudrait pas conclure du retard de l'apparition des tablatures françaises que l'art du luth n'atteignait pas, en France, le niveau élevé que nous avons constaté chez ses voisins du Sud et de l'Est. Nous aurons la preuve du contraire en étudiant la suite de luth dans les recueils d'Attaingnant. D'ailleurs, les expéditions et les voyages en Italie, multipliant les relations entre la France et la péninsule, entraînaient l'exode d'un grand nombre de musiciens italiens dont on relève la présence auprès de Louis XII et de François Ier.
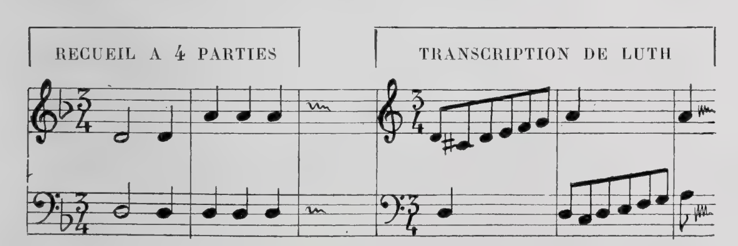
Après un certain Jehan Paulle, luthiste du roi, de 1516 à 1522, après Spalter ou d'Espalt, en fonctions de 1516 à 1552, voici, vers 1530, deux Italiens, les Mantouans Albert Trame et Albert de Ripe, dont le second mourut de la pierre en 1550, après s'être vu comblé d'honneurs par François Ier et Henri II. Son élève Guillaume Morlaye rappelle qu'il « donna plaisir de son industrie à ung Pape, à ung Empereur, à ung Roy d'Angleterre ». Peut-être, en 1538, joua-t-il, devant François Ier, avec Francesco Canona, luthiste du pape Paul III.

Les poètes, tant français qu'étrangers, lui adressèrent l'hommage de leurs vers. Après sa mort, l'encens des rimes fuma sur sa tombe : Mellin de Saint-Gelais, Dorat,

Baïf rivalisèrent d'épitaphes admiratives, et Ronsard assure que « dedans sa tombe » son luth « encore sonne contre ses os ».

La présence de tous ces luthistes à la cour de France ne pouvait qu'encourager l'art du luth. Aussi, voyons-nous, en 1529, paraître les premières tablatures françaises, celles de Pierre Attaingnant : *Très brève et très familière instruction*, qui contient 39 pièces dont des chansons admettant, le plus souvent, une transcription complète, et une transcription partielle, avec maintien du superius, puis un curieux recueil d'airs de danse : *Dix-huit basses danses garnies de recoupes et tordions.* Des transcriptions d'Attaingnant, nous retiendrons surtout celles qui comportent une partie chantée où le luth se borne à accompagner la voix et qui apportent les premiers exemples d'airs français au luth. L'accompagnement respecte, en général, la trame polyphonique, et place quelques gruppetti du genre allemand sous les tenues vocales. C'est de la sorte qu'Attaingnant traite « Tant que vivray » et « Languir me fais » de Claudin de Sermisy, où le principe de la basse continue apparaît en puissance. Remarquons que le système des figurations sous les tenues était fréquent, non seulement chez les luthistes, mais encore chez les organistes, et, dans ses *Trèze Motets musicaux* de 1531, transcriptions destinées à l'orgue, Attaingnant substitue parfois à des accords tenus la gamme qui correspond à ces accords. Son recueil de danses montre l'évolution subie par la basse danse depuis le xve siècle; ici, plus de basse danse majeure ou mineure, mais la division en basse-danse, recoupe, et tordion que l'on retrouvera dans l'*Orchésographie* d'Arbeau. Le terme recoupe est l'équivalent musical de l'expression chorégraphique de retour, qui

s'applique, non pas à une danse indépendante, mais à une simple subdivision de la basse danse. Au contraire, le tordion ou tourdion constitue un véritable *nachtanz*. Nous avons donc ici les premiers spécimens du dispositif ternaire de la suite de luth française. Comme dans le manuscrit 9085 de Bruxelles, les basses danses portent des titres : *La Magdalena*, *La Brosse*, *La Rocque*, *Beurre frais*, etc. ; mais la série : basse-danse-recoupe-tordion ne se plie pas au régime mécanique de la variation rythmique. Chez Attaingnant, on voit poindre une esquisse de développement, c'est-à-dire d'organisation de la suite par la mise en œuvre de ressources nouvelles tirées de la danse principale. Tel est le cas pour *La Brosse*, dont le tourdion raccourcit le motif de la basse danse, et utilise d'autres formations thématiques découlant logiquement et musicalement de la substance de celle-ci. Malgré la clarté qui résulte de ces dépendances formelles, il convient de reconnaître que l'abus des coloratures détruit souvent l'expression musicale des intervalles mélodiques. Comparons, en effet, les versions de *La Brosse* données d'une part dans la tablature de luth de 1529, et d'autre part, dans le recueil de 9 basses danses à 4 parties de 1530, et nous constaterons que l'intervalle de quinte ascendante, par lequel s'ouvre la recoupe dans le recueil de 1530, est complètement obstrué par une colorature dans la transcription de luth :



Les danses d'Attaingnant se répandirent rapidement au dehors ; on retrouve « Tous mes amys », dans les *Madrigali novi* (1533) de Valerius, publiés à Rome. Tylman ou Thielman Susato reproduit « Sans roch » avec quelques modifications, en 1551, et aussi « Le cueur est bon ».

Attaingnant donne encore d'intéressants préludes. Le Prélude II, très développé, s'écoule avec une surprenante liberté rythmique, dans une note grave et pensive. Lentement, les imitations s'étirent ; çà et là, quelques séquences soulèvent la mélodie, puis, par des touches discrètes, tout l'ensemble s'atténue et se voile jusqu'à la conclusion.

Après la mort d'Albert de Ripe, son élève et admirateur, Guillaume Morlaye, qui faisait la traite des nègres, rassembla ses compositions et les fit paraître dans 6 livres de luth échelonnés de 1553 à 1558. En 1553 également, Adrien Le Roy et Robert Ballard apportaient, eux aussi, leur hommage à la mémoire de Ripe, avec leur *Quart livre de tabulature de luth* qui contient encore des pièces du luthiste de Mantoue. Nous pouvons ainsi juger de l'œuvre de cet artiste si vanté. Ses danses s'organisent à la manière italienne, et ses fantaisies offrent l'aspect d'émiettement si fréquent alors, tandis que ses transcriptions perpétuent l'à peu près qui était de règle. Morlaye faisait paraître, de 1552 à 1558, 3 livres de ses œuvres personnelles. Dans ses fantaisies, il se montre très inférieur à son maître ; il délaie et se répète. Ses transcriptions entraînent un jugement moins défavorable ; elles portent sur des chansons de Janequin, dont Attaingnant transcrivait assez habilement *La Guerre*, de Mornable, de Thomas Champion, dit Mithou, auteur d'une « Suzanne un jour », etc. Il emprunte surtout au savant et

fécond Jacques Arcadelt. En général, ses transcriptions respectent suffisamment les textes originaux, tout en les simplifiant, mais ses airs de danse, n'égalent pas l'élégance réfléchie de ceux d'Attaingnant. Enfin, Morlaye nous a conservé le 1er livre des *Psaumes* de Pierre Certon, un des plus illustres musiciens de la Sainte-Chapelle, psaumes antérieurs à 1546, et qui ont disparu dans leur forme primitive.

Ces diverses compositions alimentaient le répertoire des joueurs de luth tant professionnels qu'amateurs, répartis dans toutes les classes de la société. Morlaye n'avait-il pas enseigné le luth au fils d'un drapier de Pontoise, Pierre de la Fosse ; et l'inventaire après décès (1528) de l'écolier parisien François Besnon ne comprend-il pas « ung lut avec son estuy ». Ce luth d'étudiant voisine avec un lexique grec, avec Démosthène et Virgile, tout comme le « luth délectable » de l'Ode de Ronsard à Jean Dorat. Dès le début du xvie siècle, on apprenait aux enfants à jouer du luth. Antoine de Lorraine, lors d'un voyage fait en 1510, donne une somme d'argent à « ung petit enfant joueur de luth » qu'il a entendu à Blois ; en 1528, la duchesse Renée de Bourbon octroie une gratification à une « popine » qui joue du luth, tels les « putte » et les délicieux angelets des monuments figurés. Certaines villes organisaient même des écoles de luth pour les enfants : en 1545, le Conseil de ville de Marseille louait, à cet effet, une maison au luthiste Barthélemy de la Croix. (Arch. mun. BB. 4 nov. 1545.)

Dans la seconde moitié du xvie siècle, les luthistes français entretiennent d'étroites relations avec leurs confrères anglais. L'ouvrage capital d'Adrien Le Roy, son *Instruction de partir toute musique en tablature de*

luth (1574), parut en anglais, et, selon M. Seiffert, les ornements habituels aux luthistes et aux virginalistes britanniques s'infiltrent dans la musique française de luth. Au reste, la France accueillait nombre d'artistes étrangers. Bakfark éditait à Lyon un recueil de luth en tablature italienne (1552) ; à Paris, le Polonais Jacob, venu très jeune en France, charmait ses auditeurs, car « il tiroit l'âme du luth », et savait « préluder » de façon magistrale. De même, en 1562, Jacques Moderne, de Lyon, publiait deux livres de luth du Milanais A.-Fr. Paladin.

Comme en Italie, l'enthousiasme des poètes favorise les progrès du chant au luth. La *Complainte* de Saint-Gelais est « pour dire au luth, en chant italien ». Le luth symbolise l'amour et la galanterie; aux yeux de Du Verdier, il incarne toute la musique. Et ce symbole musical de l'instrument se précise dans le prix de composition décerné lors du Puy de musique d'Evreux sous les espèces d'un luth d'argent. Le luth est partout ; il prend même place sur les armoiries; c'est ainsi que le blason de la famille bretonne Luette de la Haye-Chérel porte : D'azur à un luth d'or posé en bande accompagné de deux mains d'argent.

Certaines appréciations littéraires semblent aussi viser le luth joué en solo; Saint-Amand (*Visions*, 1543) évoque les doigts qui « font languir les accens et plaindre l'harmonie ». Il a des expressions particulièrement heureuses pour traduire ce qu'il ressent à l'audition de ces « tons délicats, lamentables et clairs » qui « s'en vont à longs soupirs se perdre dans les airs ». Quand Jodelle vante les luthistes Le Boulanger (Vaumesnil) et Charles Edinthon, il s'émerveille de la façon dont ils

« fredonnent ». Et le terme « fredonnement » vient aussi sous la plume de Rabelais pour caractériser la sonorité du luth. Bref, c'est un engouement sans pareil auquel s'abandonnent poétesses, grandes dames, princes et princesses.

La poétesse lyonnaise Louise Labé, Suzanne Seignoret, Louise Larcher s'enivrent du son rêveur et obsédant de leur luth. Brantôme cite parmi les luthistes de haut rang Marie Stuart, Diane de France, Marguerite de Navarre. Celle-ci suivait, sans doute, l'exemple de Jeanne de Navarre qui, en 1559, avait à son service le joueur de « mandourre » Jeannicot de Souvespin (Arch. Bass-Pyr., B. 8), et elle avait probablement travaillé le luth avec son valet de chambre et luthiste Guillaume de Raspaud. Son luth, elle le donnait soigneusement à réparer en 1580 (B. 2454), et elle prenait l' « ars testudinaria » dans un sens large, car, en 1591, elle faisait venir 100 tortues de Bayonne aux Eaux-Chaudes (B. 3094). Henri III, le futur Henri IV de France, comptait parmi ses gens à gages les luthistes Vachier, Jean de Lafontaine (B. 2617) et Samuel la Roche (B. 3052). Après les parties d'échecs où il perdait souvent, le vert-galant se consolait avec son luth.

A d'aussi brillants « luthériens », l'*air de cour* avec luth, dont la forme définitive devait s'établir au XVIIe siècle, allait apporter un aliment indispensable, et c'est à Adrien Le Roy qu'appartient l'honneur d'en avoir, après Attaingnant, jeté la semence en France. En 1571, il donnait un *Livre d'airs de cour miz sur le luth*. « Jadis voix de ville, aujourd'hui airs de cour », dit-il, ces airs tiennent à la fois de la mélodie populaire et de la chanson savante. D'où proviennent leurs paroles? « Des

bonnes forges » de Ronsard, de Desportes, de Baïf, de Sillac, de Pasquier, etc.

L'accompagnement de luth se réalise note contre note, au moyen d'accords frappés, et à travers la trame harmonique se glissent discrètement de petites figurations. Le Roy n'ignore point la signification expressive des madrigalismes, et il le prouve bien en traitant le mélancolique « Las ! je n'eusse jamais pensé », tout semé de dessins qui s'écroulent, alors que « Je suis amour, le grand maître du monde », dont le départ sonne en fanfare, prend un ton d'affirmation impérieuse.

Les airs de Le Roy marquent un effort vers le style récitatif, effort qui coïncide avec la fondation, par Baïf et Thibault de Courville, de l'*Académie de musique et de poésie* (1571). D'ailleurs, le chant au luth se pratiquait durant les divertissements princiers et les ballets de cour. La Thétys du célèbre *Ballet comique de la Reine* (1581) porte un luth, et des tritons chantent en s'accompagnant sur cet instrument. Déjà, à Florence, en 1539, lors du mariage de Cosme de Médicis, un intermède musical comprenait un air chanté par des sirènes accompagnées au luth par trois nymphes marines[1]. Le luth est même employé à l'église. Au cours d'une cérémonie pour la « solemnisation de la paix de Vervins » (1598), à N.-D. de Paris, les voix des chantres du roi se marient à la douce sonorité des luths et des violes.

De par leur situation géographique, les Pays-Bas offraient un terrain merveilleusement disposé pour le jeu des influences musicales. Dès la fin du XVe siècle, le luth s'y voyait cultivé avec ardeur; cet instrument figure

1. A. Solerti : *Musica, Ballo e Drammatica* (1905), pp. 2, 3.

en 1496, à Anvers, dans l'inventaire après décès du chapelain Nicolas Loywyckx; des luthistes font partie, en 1502, de la Gilde de Sainte-Cécile, érigée à Louvain, et ces joueurs de luth belges et néerlandais jouissaient alors d'une si grande réputation qu'on les mandait en Angleterre. C'est ainsi que M. Van den Borren relève, de 1516 environ à 1558, parmi les musiciens de la cour britannique, plusieurs « lewter » portant tous le même nom, nettement flamand, d'abord Mathew Weldre, puis Pierre et Philippe Van Wilder.

Les premières tablatures paraissent à partir de 1545 et vont mettre en relief l'activité de Pierre Phaleys (ou Phalèse), éditeur à Louvain. En 1545, deux imprimeurs, Jacques Bathen et Reynier Velpen donnent « aux despens de Pierre Phaleys » des *Chansons réduictz en tabulature de lut*, parmi lesquelles on retrouve « Tant que vivray » de Claudin de Sermisy, déjà utilisé par Attaingnant en 1529, puis « Ung gay bergier », « Le content est riche » du même Claudin, enfin *La Traditora* que l'on rapprochera du saltarello. *La Traditorella* d'un recueil de luth de la Bibliothèque nationale ($\mathrm{V}^{7}_{\mathrm{m}}$ 6209), et que Phalèse exploitera, à son tour, sous les espèces d'une gaillarde, dans son livre de 1571.

Phalèse s'attache à propager la musique de luth étrangère; c'est chez lui que le Padouan Pierre Teghi publie (1547) ses transcriptions de chansons; c'est encore lui qui, en 1552-53, fait paraître le fameux *Hortus musarum*, vaste recueil en deux parties, dont la première contient, outre des fantaisies de Rotta, de Gintzler, de Francesco da Milano, etc., près d'une centaine de pièces vocales, le tout mis en tablature française, pour luth seul. Après ces transcriptions, figurent des pièces à

deux luths, presque toutes anonymes, sauf une de Gombert et une de Benedictus, et qui comprennent quelques airs de danse, fort rares dans l'*Hortus*. Rappelons que, cette même année 1552, paraissaient, à Nüremberg, des pièces à deux luths dues à quelques-uns des auteurs représentés dans l'*Hortus :* Francesco, Rotta, Gintzler.

Les fantaisies du recueil de Phalèse relèvent de l'esthétique que nous avons déjà étudiée ; quant aux transcriptions, généralement réalisées de façon assez exacte, elles reproduisent les entrées des voix. Enfin, les pièces à deux luths nécessitent, outre l'instrument ordinaire, un grand luth accordé à la quarte ou à la quinte au-dessous de l'accord usuel. Mais il arrive que les deux instruments admettent le même accord (unius soni) ; alors, les diverses voix de la composition polyphonique se répartissent alternativement entre eux et ils sont traités en instruments égaux et concertants.

Comportent-ils un accord différent, le premier double le second au grave; parfois aussi, l'un des luthistes joue en solo la pièce entière, et l'autre brode sur ce canevas. Pour parler comme Jodelle, le premier « chante pleinement », tandis que le second « fredonne ».

La deuxième partie de l'*Hortus* (1553) se consacre à des pièces à voix seule, accompagnées par le luth (Créquillon, Josquin, Clemens non papa, Rogier, etc.). Ici, la partie vocale reproduit presque sans changement le superius de l'ensemble polyphonique, alors que le luthiste s'efforce, autant que le permet la sonorité fugitive de son instrument, de faire un choix dans ce qui peut être sauvé de la trame des autres voix.

Les arrangements de l'*Hortus* affirment la prééminence mélodique de la voix supérieure; c'est toujours elle qui

expose les accents pathétiques et les notes attractives des cadences. Près de 50 ans avant les *Nuove musiche* de Caccini, mais plus de 20 ans après les chansons d'Attaingnant, l'*Hortus* nous offre donc des exemples de monodie accompagnée, et précède également l'essai de Le Roy. Toutefois, la prédominance du superius n'exclut pas le souci de sauvegarder les entrelacements du tissu contrapontique. Dans le *Stabat Mater* de Josquin, mouvements parallèles et contraires sont maintenus autant que possible, et « Quand me souvient » de Créquillon reproduit fidèlement les entrées successives à la quinte.

Pareil souci s'observe dans le livre de luth publié en 1559 par le flamand J. Matelart, où, à côté de pièces libres lui appartenant en propre et qu'il intitule : *Ricercate overo Fantasie*, un *Osanna* de l'Espagnol Moralès ne se voit pas trop déformé, en dépit de fréquentes altérations chromatiques à la manière de della Gostena. Dans un autre groupe de compositions, Matelart met habilement « en concert », pour deux luths, des ricercari de Francesco da Milano.

Pièces à deux luths encore, en 1568, chez Phalèse, toujours actif (*Luculentum theatrum musicum*), auxquelles se joignent des airs de danse de quatre types différents qui, comme ceux des *Nova cithara ludenda carmina* de la même année, contribuent à l'enrichissement de la suite de luth. D'autres *Carmina* publiés en 1569, toujours chez Phalèse, par Sébastien Vreedman, né à Malines en 1542, témoignent de qualités de précision un peu scolastiques. De 1573 à 1579, l'éditeur de Louvain, sans se lasser, continue ses publications de livres de luth.

Un brillant exécutant de ce temps, Emmanuel Adriansen ou Hadrianus, originaire d'Anvers, remporta un si vif succès avec son *Novum pratum musicum* (1584) qu'on réimprima ce recueil en 1592. Adriansen cherche à obtenir le maximum de rendement de son instrument, et organise non seulement des ensembles de deux luths, mais de trois et même de quatre : comme l'arrangement du lied flamand d'Hubert Waelrant «Als ick wincke », tout miroitant de combinaisons harmoniques. Une gaillarde du *Pratum* affiche de surprenantes audaces, qui, loin de consister en recherches subtiles et abstraites, créent de savoureux moyens d'expression. D'abord joyeuse, cette danse incline vers la méditation, et recèle de curieux effets de sixtes mineures et de septièmes. En outre, Adriansen ordonne ses danses par tonalités.

Au début du XVIIe siècle, de 1601 à 1616, l'Anversois Van den Hove, qui vivait à Leyde, donne trois tablatures, dont la dernière : *Prœludia testudinis* (1616) présente, comme le *Pratum* d'Adriansen, de véritables symphonies de luths. En 1602, avait paru, à Amsterdam, la première édition du *Nieu Chyterboek*, attribué d'abord à Sweelinck, puis à Willem de Swert, d'Arnhem.

A cette époque, l'influence de la musique anglaise de virginal s'exerce avec une rare puissance sur les musiciens des Pays-Bas, et nous rencontrons dans le *Luytboek* de Thysius, luthiste hollandais des premières années du XVIIe siècle, un témoignage convaincant de cette action. Cette tablature contient, en effet, un grand nombre de mélodies anglaises qui se retrouvent dans le *Fitzwilliam Virginal Book*. Ainsi, la pièce intitulée *La Marche* n'est autre que la marche du comte d'Oxford du *Fitzwilliam ;* ainsi, encore, sous le nom estropié de

Pacce tous pon, Thysius donne la mélodie d'une courante du recueil de virginal, intitulée *Pakington's Pownde*, et d'*In nomine*, il fait *Inno myne!* Il va même butiner les *Masks* anglais, d'où sa *Mascarede englesa*.

Toutes ces publications révèlent la vogue du luth aux Pays-Bas durant le XVIe siècle. Fidèles aux traditions léguées par le siècle précédent, les Flamands continuent à employer le luth aux processions. A Grammont, durant la foire de Saint-Bartholomée, les luthistes d'Oudenarde venaient récréer les étrangers, et, à Tournai, on distribuait un luth d'argent au lauréat du prix de motets institué dans cette ville. Le poète Van den Busche appelait son luth le compagnon très fidèle de ses pensées, et Nicolas Grudius, l'auteur des *Delitiœ poetarum belgicorum*, célébrait l'habile joueur de luth Barbe-Hache. En raison de ce goût, les concerts donnés à Bruxelles, au XVIIe siècle, par J.-B. Dandeleu, surintendant du comte de Furstemberg, font une large place au luth.

Si nous quittons le continent pour passer en Angleterre, où le mouvement musical a pris une rare intensité, nous constatons que le luth, vers la fin du XVIe siècle, alimente avec éclat cette passion de musique. La chose est d'autant plus remarquable que, depuis longtemps, le luth s'y trouvait fortement concurrencé par les instruments à clavier. Dès le XVe siècle, l'orgue, par exemple, cultivé par la plupart des polyphonistes, faisait fureur outre-Manche, et, au siècle suivant, le virginal allait susciter une vaste littérature. Cependant, les princes ne négligeaient point le luth. Henri VIII en jouait bien, au dire des ambassadeurs

vénitiens, bons juges en la matière et Sagudino rapporte qu'en 1517, il fit entendre à la cour un luthiste surprenant. Héritière du goût de son père pour la musique, Marie Tudor pratiquait aussi le luth. Élisabeth, qui le cultivait conjointement avec la viole, avait à son service le Français Lanier. Sous son règne, le jeu du luth était l'indice d'une bonne éducation, bien qu'on s'y livrât tant chez les riches que dans les boutiques des barbiers. Point de fête sans notre instrument, que le poète Chaucer signale, déjà au XIVe siècle, comme servant à faire danser. Les vieux *Disguisings* le mettent à contribution, mais, dans les *Masks*, au début du XVIIe siècle, son rôle prend encore plus d'importance. Ainsi, *La Vision des douze Déesses* (1604) comporte des luths, et *Hymenæi* (1606) fait accompagner une danse par un groupe de douze luthistes.

La popularité du luth comme instrument d'intimité se révèle, au XVIe siècle, par le succès de la publication en 1574 de l'*Instruction* d'A. Le Roy, traduite en anglais par John Kingston. Aucun ouvrage pédagogique équivalent ne vit le jour en Angleterre avant le *Musick's Monument* de Thomas Mace qui date de 1676. Le *New Book of Tablature* de William Barley (1596), traité passablement désordonné et qui provoqua la colère de Dowland, parce qu'il contenait diverses leçons de lui, publiées inexactement, n'eut point de succès; par contre, *The Schoole of Musike* (1603) de Thomas Robinson, présenté sous la forme alors si usitée d'un dialogue, connut une fortune meilleure, et il en fut de même des *Varieties of Lute-lessons* (1610) de Robert Dowland, fils du célèbre luthiste John Dowland.

Celui-ci, né en Irlande, en 1562, et probablement dans



PORTRAIT DE B. CASTALDI



LEÇON DE MUSIQUE

(Bibliothèque du Conservatoire, Réserve : *Capricci a duc Stromenti.*)

la région de Dublin, ou dans le Leitrim, voyagea en Allemagne et en Italie; de retour au pays natal, il donne, en 1597, son *First Book of Songs or Ayres;* puis Christian IV, roi de Danemark, l'engage comme luthiste; c'est à Copenhague qu'il publie ses second et troisième livres d'airs. Revenu définitivement en Angleterre en 1606, Dowland souffrit de se sentir méconnu, et la préface de son *Pilgrimes Solace* (1612) trahit son amertume. Il mourut à Londres en 1626; son fils, Robert, le remplaça auprès du roi.

Étrange et attachant personnage, au génie vivant et capricieux, Dowland, auquel Barnfield reconnaissait un « toucher céleste », est éminemment représentatif de l'art anglais du luth à la fin du XVIe siècle. Cet art s'applique surtout à l'*ayre* accompagné par l'instrument, soit seul, soit associé à la viole de gambe; mais l'*ayre* britannique, émanation presque directe du chant populaire, diffère profondément des pièces vocales italiennes et franco-néerlandaises. Dès son premier livre de 1597, Dowland affirme sa puissante personnalité. Avec « Come heavy sleep », nous atteignons un des plus admirables sommets du chant au luth : c'est une mélodie simple, émouvante, aux modulations à la fois naïves et audacieuses. Mais le célèbre « Come again! » est encore plus suggestif : ici, rien des procédés d'école; l'âme du musicien chante en toute liberté. La phrase s'élève, par une progression dramatique de deux notes à intervalles de quarte, et à chaque échelon de cette séquence, répondent, comme en écho, deux accords de luth. On sent que Dowland n'ignore aucune des subtilités de l'art du madrigal, mais ces subtilités, il les dépouille pour n'en retenir que la « substantifique

mouelle ». Souvent, il répète le motif d'entrée de ses airs d'où s'épanche, nostalgique, toute la mélancolie celtique.

Ainsi que son compatriote Thomas Weelkes, Dowland embrume de chromatisme la transparence si souvent cristalline de sa musique. L'homme qui traça, en quelque sorte, sa devise psychologique en intitulant une de ses pavanes « Semper Dowlant, semper dolens », a révélé son caractère endeuillé par une série de déplorations ou *Lachrymæ* [1]. Parmi ceux-ci, son magnifique « Flow my tears » (2e livre, 1600) écrit pour deux voix et luth, puis transformé en pavane, jouit d'une vogue inouïe pendant plus de trente ans. A la fois sombre et dolent, ce *Lachrymae*, par la variété de son dispositif, où gémissent de grands intervalles de quinte et de sixte mineure, compte parmi les plus émotionnantes productions de l'époque d'Élisabeth. L'art de Dowland y apparaît avec ce caractère constant de sobriété et de ferveur qui assure au musicien la première place parmi les auteurs anglais d'airs, y compris Purcell. On retrouve le thème du *Lachrymae* traité par Byrd, Farnaby et Morley dans le *Fitzwilliam Book*, et au XVIIe siècle, un élève de Sweelinck, Melchior Schild, l'interprétait encore au clavier sous le nom de *Paduana lagrima*.

Dowland écrit aussi des airs de danse qu'il groupe en suites, et dans lesquels il procède par harmonies verticales. De nombreuses pièces de lui pour luth seul figurent dans des tablatures étrangères, notamment dans celles de Thysius et de Besard. On peut dire, avec Miss Dodge, que la période vraiment typique de l'air anglais n'em-

1. *Lachrymae Or Seaven Teares figured in Seaven Passionate Pavans*. Londres, 1606.

brasse que les années comprises entre 1597 et 1612 (*Pilgrimes Solace*). Mais, au cours de cette période, Dowland et quelques-uns des musiciens qui l'entourent, musiciens que nous retrouverons au commencement du XVIIe siècle, donnent à leur art un éclat incomparable.

Au sud de l'Europe, durant le XVIe siècle, l'Espagne connut une glorieuse lignée de vihuelistes qui, bien que ne jouant pas du luth proprement dit, peuvent être incorporés dans la grande famille des luthistes. En effet, la *vihuela* espagnole, apparentée à la guitare, montée et accordée comme le luth, possède une littérature de tous points comparable à celle de ce dernier, et on ne peut reprocher à Morphy d'avoir appelé les vihuelistes « les luthistes espagnols ».

Dès 1504, le *Portus musicæ* de Diego del Puerto fait des allusions à la technique de la vihuela, et un demi-siècle plus tard le P. Bermudo, dans sa *Declaracion de instrumentos* (1555), cite quelques-uns des premiers vihuelistes : Guzman, Martin de Jaen et son fils, Hernando Lopez, Baltazar Tellez. Mais il faut attendre 1535-36 pour voir apparaître à Valence le premier « libro de cifra », autrement dit la première tablature. Dû à un gentilhomme de cette ville, Don Luis Milan, alors au service de Don Hernando de Aragon, vice-roi de Valence, dont la cour fastueuse se berçait de musique, *El Maestro* est constitué, comme les livres de luth, par des pièces vocales accompagnées et par des pièces purement instrumentales. Parmi les premières, on voit surgir des romances chevaleresques et des *villancicos,* petites compositions simples, de caractère à la fois grave et populaire. *El Maestro* contient la fameuse *Durandarte*, une des plus célèbres romances du Romancero espagnol,

dérivant de l'épopée carolingienne, mais plongée dans l'atmosphère courtoise et sentimentale qui demeurait étrangère à la vieille romance de ton uniquement guerrier. Dans *Durandarte*, la tradition romanesque a fait de la fameuse épée de Roland un illustre chevalier, victime de la coquette Belerma, et la pièce s'écoule avec un charme archaïque pimenté d'audacieuses modulations. Les villancicos de Milan, d'une douceur exquise, comportent un accompagnement de grands accords arpégés.

Écrit-il des fantaisies, Milan leur donne un parfum de vétusté qui résulte de ce que ces pièces s'établissent dans des tons d'église. Elles ne comportent généralement qu'un seul thème, auquel un traitement en diminutions progressives confère un caractère de plus en plus agogique. D'ailleurs, Milan recherche des contrastes entre la solidité de graves accords et la légèreté des figurations. Dans la Fantasia VI (*Tañer de gala*), il abandonne le système des imitations ; de larges accords brisés, hachés de rapides tirades, apportent une impression de vivacité qui s'oppose de façon frappante au sentiment de gravité pensive découlant de la conclusion. Mais, le plus souvent, le musicien demeure fidèle à un style agile et piquant, et son art semble la synthèse des efforts d'une longue tradition. En Luis de Narvaez, de Grenade, musicien de Philippe II, nous rencontrons un artiste plein de ressources. Avant de publier à Lyon, en 1539 et en 1543, deux livres de motets, il faisait paraître à Valladolid, en 1538, une remarquable tablature : *El Delphin de Musica*, comprenant, outre des fantaisies, des transcriptions de pièces vocales de Josquin, de Gombert, de Richafort, puis des

romances, des villancicos et des variations (*differencias*). Narvaez renverse le système de tablature employé par Milan, et place la 6e corde en haut, disposition qui fut toujours suivie après lui.

Sa rythmique se recommande par une souplesse et une variété étonnantes. Quant à son harmonie, elle ne reste point figée, à l'état statique, sous les espèces d'un simple support du chant. Elle intègre ingénieusement le mouvement des parties qu'on sent vivre en elle. Passé maître dans l'art de la transcription, Narvaez, comme Milan, délaisse l'air de danse. Mais, habile technicien, il excelle dans les fantaisies où il triture et transforme ses thèmes de mille façons. C'est l'homme des figurations pressées, insistantes, qui, loin de susciter une impression de rabâchage, affirment une rare puissance. Les romances et villancicos voient leur accompagnement se modifier de strophe en strophe, modification que l'on observe chez Adrien Le Roy, et qui deviendra de règle dans l'air de cour. Comme Milan, Narvaez agence ingénieusement des contrastes pittoresques, grâce à ses *differencias;* ainsi, le chant de « Con gozo y tristura », écrit en longues valeurs, se déploie sur un travail serré de vihuela, et « La Malmaridada », étale ses longues tenues désenchantées sur un cheminement presque continu de croches dont le radotage apporte une note sarcastique. Certains des villancicos de Narvaez ne comportent pas moins de six variations.

Son fils Andrès continua la tradition paternelle; d'ailleurs, Grenade comptait parmi les centres musicaux les plus réputés de l'Espagne; c'est là que vivait Baltazar Ramirez, qualifié de « premier joueur de luth

de toute l'Europe ». C'est encore à l'Andalousie qu'appartient le chanoine de Séville Alfonso Mudarra († 1570), auteur, en 1546, de *Tres Libros de musica de cifra*, composés sur le modèle des recueils précédents, mais avec cette particularité qu'ils accueillent quelques airs de danse où se relève le couple : pavane-gaillarde. La marque de Mudarra consiste en une recherche attentive des effets de sonorité. Ses canciones et ses sonetos étendent, à la fin des phrases, de longues tenues vocales d'un cachet très hispanisant, pendant que le martellement d'accords massifs évoque une impression de fatalité. Seuls, les villancicos s'ornent de banderoles figurées. Telle fantaisie, tissée d'accords arpégés et de frises colorées, cherche à pasticher le jeu de la harpe.

Vers le milieu du XVI[e] siècle, les tablatures se pressent, de plus en plus nombreuses; voici, en 1547, la *Silva de Sirenas*, d'Enriquez de Valderrabano, qui contient des pièces empruntées aux polyphonistes franco-belges et transcrites pour deux vihuelas, comme la « Petite camusette » de Willaert. Autour des villancicos, des essaims de *differencias* papillonnent sans relâche, et certaines d'entre elles admettent le battement sur la caisse de l'instrument. Mais une romance du vieux type mérite de retenir spécialement l'attention. C'est « Los brazos traygo cansados » dont la mélodie lasse et désespérée s'ajuste à merveille à la poésie intensément dramatique du texte. De longues tenues, qui semblent se perdre dans l'infini, disent la désolation du vieux père cherchant le cadavre de son fils après Roncevaux.

Un autre vihueliste, de Salamanque, celui-là, Diego

Pisador, insère en 1552 dans sa tablature, à côté des pièces communes à tous les recueils, des *endechas* ou élégies de tour naïf et de saveur foncièrement populaire. Plus prestes sont les romances et villancicos de l'aveugle Miguel de Fuenllana ; son *Orphenica Lyra* (1554) s'emplit de leur grâce légère, relevée de l'allure facétieuse de ces *estrambotes* chères à l'Arioste et à Pétrarque.

A partir de 1557, avec Luis Venegas de Hinestrosa et Tomas de Santa Maria, les recueils tendent à adjoindre à la vihuela la harpe et les instruments à clavier. Cependant, Esteban Daza, de Valladolid, consacre encore son *Parnasso* (1576) à la seule vihuela. Fécond musicien, qu'on a comparé à Francesco da Milano, Daza affectionne les mouvements alanguis, les mélodies à faible ambitus, sous lesquelles l'instrument accumule des rythmes dactyliques. Daza clôt la lumineuse série des vihuelistes, car les *Obras de musica* (1578) du « Bach espagnol » Antonio de Cabezon se destinent surtout aux instruments à clavier. Désormais, la vihuela se voit supplantée par la guitare, mais, de 1535 à 1576, elle a donné naissance à une des plus riches littératures instrumentales d'Occident.



LA LEÇON DE CHANT, PAR G. TERBOURG
(Musée du Louvre).



Clichés Archives phot.

HOMME ACCORDANT SON LUTH, ATTRIBUÉ A J. MIENSE MOLENAER
(Musée du Louvre).

IV

L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE DE LUTH AU XVIIe SIÈCLE : ITALIE, ALLEMAGNE, PAYS-BAS.

Au XVIIe siècle, la musique de luth va subir une évolution dont les aspects apparaîtront très dissemblables d'un pays de l'Europe à l'autre, et on peut dire que le bilan du luth ne sera pas partout favorable. L'Italie, qui avait fourni son effort au siècle précédent, verra la littérature de l'instrument s'éclipser petit à petit, alors que la France, rattrapant son retard, prendra une place de premier rang, avant d'enregistrer, aux confins du XVIIIe siècle, la décadence du luth. Seules, les nations germaniques parviendront à maintenir, pendant deux siècles, le culte de l'instrument.

L'évolution de la musique et de ses moyens d'exécution conditionne aussi celle du luth qui se trouve exposé à l'active concurrence du clavecin dont la technique est infiniment plus cursive. Sa faible sonorité et ses ressources limitées mettent le luth en mauvaise posture vis-à-vis des exigences suscitées par la musique symphonique, et tendent à réduire son rôle à celui d'accompagnateur. Sur ce terrain, le système de la basse continue est à l'avantage du luth et de ses dérivés comme le théorbe. En même temps, les transcriptions de pièces polyphoniques sont de plus en plus délaissées.

Enfin, le mouvement qui portait à traiter le luth comme instrument concertant ne fera que se confirmer.

En Italie, la suite d'airs de danse conserve l'orientation que nous avons déjà signalée. Le *Ballarino* (1581) du maître à danser Fabritio Caroso da Sermoneta met en tablature des *balletti*; seulement, en raison de sa destination chorégraphique, ce recueil vise surtout à diversifier les danses, en juxtaposant des morceaux indépendants les uns des autres. Toutefois, des suites comme *Alta Vittoria* (en 4 parties) font dériver les danses par la voie de la variation. Remarquons ici que presque tous les titres des balletti de Caroso consistent en dédicaces et en concetti galants. Ainsi, *Alta Vittoria* est un hommage à la signora Vittoria Accarambona, de Rome, et la suite *Rustica amorosa* s'adresse à la signora Rustici. Lorsqu'au début du XVIIe siècle, Caroso refait son *Ballarino* sous le titre de *Nobilta di Dame*, il perfectionne la tenue musicale de ses airs. Parfois, il enchaînera une danse à la suivante, et beaucoup de ses thèmes, conformément à une habitude qui persiste, sont déjà connus: ainsi, sa *Pavaniglia* utilise celui de la célèbre *Spanish Paven*, que traitèrent Cabezon, Bull, Sweelinck et Scheidt.

Un autre maître de danse, le Milanais Cesare Negri, dit *Il Trombone*, raffine l'art de Caroso. Ses *Gratie d'amore* (1602) dénotent un talent flexible et aimable; la musique transpose assez habilement les titres des pièces : s'agit-il de *Catena d'amore*, on voit une figuration se contourner sur une séquence descendante qui, à trois reprises différentes, vient buter contre trois solides accords et cela, pour sceller la chaîne.

A côté des airs de danse, le luth pratique l'accompa-

gnement du chant. Non seulement, en 1600, l'*Euridice* de Giulio Caccini le compte parmi les instruments chargés de réaliser la basse, rôle qui lui est encore dévolu dans la *Daphné* de Marco da Gagliano, et dans les *Varie musiche* de Rontani, mais encore, en 1609, le Sicilien Sigismondo d'India, maître de la musique de la chambre du duc de Savoie, publie, lui aussi, des *Nuove musiche* où le chant en solo est accompagné par le chitarrone ou théorbe.

Ces grands luths ne figurent pas uniquement dans des ensembles instrumentaux chargés de soutenir la voix ; ils prennent place aussi dans de véritables orchestres, à l'effet d'exécuter des airs de danse, témoin l'*Intavolatura di liuto attiorbato* publiée à Bruxelles, parmi d'autres recueils échelonnés de 1614 à 1616, par Pietro Melio, de Reggio, maître de musique de S. M. Impériale. Ici, après des courantes dont l'une exploite un thème de bataille, nous constatons la présence d'un *Balletto concertato con nove instromenti*, composé en manière de suite précédée d'une *intrada*, et confié à un orchestre constitué par un clavicembalo, une basse de viole, un violon, une flûte, et tout un groupe d'instruments à cordes pincées dont : *lauto chorista, lauto piu grande un tasto, lauto alla quarta bassa*, etc. En ce qui concerne les luths, l'instrumentation de Melio rappelle celle du *lautenchor* de Praetorius. On n'oublie pas davantage de faire concerter des luths entre eux. C'est ce qui se produit dans l'*Intavolatura* d'Alessandro Piccinini (1623), où luth et chitarrone s'escriment à qui mieux mieux sur des arie, balletti, courantes et ricercari, pièces auxquelles se joignent, comme chez Negri, des compositions à deux luths égaux. Mais rien ne souligne mieux la vogue dont

jouissait alors le théorbe que le recueil du curieux personnage, grand admirateur de Monteverdi, qui se nommait Bellerofonte Castaldi. Né à Modène en 1581, Castaldi publiait, postérieurement à 1623, des *Capricci a due stromenti, cio e tiorba e tiorbino*, où le tiorbino, accordé à l'octave du théorbe, réalise la partie de dessus. L'ouvrage s'ouvre par un capriccio, sous lequel Castaldi a travesti la *Battaglia* que Melio déguisait en courante, capriccio suivi de six autres baptisés de titres plaisants comme *hermafrodito*, *detto ceremonioso*, ou *chiacchirino* (le petit bavard). L'un d'eux, intitulé *Spagnolino*, rappelle l'*Espagnoletta* de la *Terpsichore* de Prætorius. Puis, viennent des pièces pour théorbe seul, toujours affectées de qualifications savoureuses : la mollesse des accords d'un *tasteggio* entraîne l'épithète de « soave », tandis qu'une *gagliarda* tapageuse est traitée de « fulminante ». Castaldi prend ses thèmes un peu partout. La courante *Jacopino* se construit sur la mélodie populaire *Fra Jacopino* dont Frescobaldi fera, en 1637, un capriccio.

Ces courantes, qui sont fréquentes chez Melio et chez Castaldi, devaient devenir à la mode au cours du XVIIe siècle, et supplanter les gaillardes. Mais, déjà au XVIe siècle, on rencontre dans les danseries de Gervaise et de d'Estrée le *branle courant* et l'*allemande courante* et M. Pirro signale une *corande* dans une tablature de B. Schmid de 1577. Vive et de rythme onduleux, la courante est traitée par Leonardo Maria, fils d'Alessandro Piccinini, dans son recueil de 1639.

On était alors tellement épris du théorbe que professionnels et amateurs s'efforçaient d'en perfectionner le dispositif et la technique. Ainsi, vers 1638, le peintre

bolonais Zampieri, dit le Dominiquin, travaillait ferme à l'amélioration de l'instrument.

Ainsi, encore, en 1624, Pietro Miglioni et Lodovico Monte imaginent un nouveau système de tablature pour le chitarrone, système indiquant le mouvement à donner aux notes aiguës sur les accords. Quant aux théoriciens, ils rappellent nombre de particularités typiques des luthistes. La *Musurgia* (1650) de Kircher porte aux nues Lelius Colista de Rome, auteur de symphonies à 2, 3, et même 6 luths; le père G. d'Avella, dans ses *Regole di musica* (1657), signale la grâce avec laquelle Domenico Montella maniait la quarte majeure, et le trouvait fort expert en chants diatoniques et chromatiques. Il signalait aussi le joueur d'archiluth Simone Crescentio, en raison de ses modulations hardies : fréquemment, ses villanelles laissaient retentir le triton, à la grande indignation des ignorants. A cette époque, il est d'ailleurs beaucoup plus question des instruments graves de la famille du luth que du luth proprement dit, et ce sont eux qui s'introduisent surtout dans la musique d'ensemble. Si, sous la plume de B. Fontana, apparaissent, en 1643, des *sonates* de luth, Biagio Marini associe le théorbe aux violons. Cependant, les *suonate* de luth publiées à Venise, en 1650, par Bernardo Gianoncelli, permettent d'étudier la disposition adoptée alors par la suite de luth. Précédées par une *tasteggiata*, analogue au *tastar di corde* du XVIe siècle, mais de construction moins flottante, les suites alignent des gaillardes, courantes et *spezzate*, variations de celles-ci, alors que la *rotta* terminale ne diffère pas essentiellement de la *spezzata*.

Aux environs de 1680, le luth ne s'emploie plus guère; le théorbe est admis à remplacer le violoncelle dans les

sonates à trois d'Albergati (1683, 1685), ou le violone dans celles de J.-M. Ruggeri (1693), tandis que l'archiluth peut se substituer au violone dans les œuvres analogues de Veracini (1692) et de Chiarelli (1699). Toutefois Pietro Sammartini donnait, en 1688, des *Sinfonie per violini e liuti*, et l'op. III de Corelli, de l'année suivante, joint le luth à deux violons. Il va sans dire que les transcriptions de pièces vocales ont totalement disparu; le luth et ses dérivés ne sont plus que des instruments de réalisation de la basse continue.

L'école italienne de luth est donc à son déclin, à la fin du XVII[e] siècle. En Allemagne, l'influence de celle-ci s'exerçait encore avec force cent ans auparavant, alors que des luthistes comme Rude et Hainhofer écrivaient leurs œuvres en tablature italienne. Johann Rude ou Rudenius, de Leipzig, juriste et musicien, faisait paraître à Heidelberg, en 1600, deux recueils de *Flores musicae* contenant des chansons arrangées pour le luth et de nombreuses pièces instrumentales : recueils suivis de ceux d'Hainhofer (1603), de Fabricius, de M. Reymann (1613) et de D. Lælius (1617).

C'est l'époque où les tablatures s'accumulent par toute l'Allemagne; en 1615, paraît l'*Hortus musicalis* du Strasbourgeois Elias Mertel, qui, d'abord au service du prince palatin Frédéric V, était, en 1615, questeur de l'Académie de sa ville natale, où il mourut en 1626. Mertel ne donne pas moins de 235 préludes et 120 fantaisies, sans compter des chansons empruntées aux meilleurs auteurs d'Allemagne, d'Angleterre, de France et d'Italie. Il traite notamment, pour le luth seul, après Newsidler, le gracieux lied de Th. Stoltzer « So wünch ich ihr ein gute Nacht », où sa fantaisie respecte la lim-

pidité et les naïves redites du texte primitif, comme aussi le mélancolique mouvement de quarte ascendante qui précède les cadences.

Pour bien souligner le caractère international de son livre de luth de 1615, Georg Leopold Fuhrmann l'intitule : *Testudo gallo-germanica* et emploie les deux tablatures allemande et française. Il est le premier, après Newsidler et Waisselius, à publier des danses polonaises.

Comme en Italie, la pratique du théorbe se manifeste de bonne heure chez les luthistes allemands, chez Gio Girolamo Kapsberger, par exemple, qui passa une grande partie de sa vie à Venise et à Rome ; on le qualifiait de « nobile alemano » et, dès 1604, il donnait à Venise un *Libro primo d'intavolatura di chitarrone*, suivi de deux autres en 1616 et en 1626. Il composa aussi des *capricci* pour tiorba et tiorbino, et ses livres de villanelles, échelonnés de 1619 à 1630, comportent également l'emploi du chitarrone.

La multiplicité des recueils contenant des pièces religieuses, fournit un indice de la participation de l'instrument aux cérémonies du culte. A Francfort, le luth retentit à l'église sous les doigts de J. Daniel Mylius, originaire de Gmunden et qui, ainsi, que nous l'apprend Mme Valentin[1], obtint en 1618 la permission de jouer du luth tous les dimanches, pendant le service divin. Mais le milieu éminemment musical de la vie patricienne à Francfort ne manqua pas d'inciter Mylius à composer de la musique profane, d'où son *Thesaurus gratiarum* (1622), écrit en tablature française.

1. C. Valentin : *Geschichte der Musik in Frankfurt am Main* (1906), p. 121.



PORTRAIT DE TH. MACE, PAR H. COOKE
(Bibliothèque Nationale. *Musick's Monument*, 1676.)

A côté de l'influence de la France, celle de la Pologne continuait à se manifester, et nous en avons une preuve dans le *Lautenbuch* de Gehema Virginia Renata (1640), qui, sous les espèces de la *Chorea Poloniae*, contient un grand ancêtre de la polonaise. Mais c'est encore l'influence française qui apparaît dans les œuvres du Silésien Esayas Reussner (ou Reusner), un des plus éminents luthistes de la seconde moitié du XVII[e] siècle. Né à Lemberg, en 1636, il travailla, d'après M. Gurlitt, avec un luthiste français, et après s'être fait applaudir à la cour impériale à Vienne, il mourut en 1679, laissant deux recueils de luth, les *Deliciae testudinis* (1667) et les *Neuen Lautenfrüchte* (1676). Les suites de Reussner adoptent la série : allemande — courante — sarabande — gigue, typique de l'école française. Quant aux préludes, qui paraissent, dès 1639, en tête des suites de la tablature parisienne du Suédois de Geer, ce sont, chez Reussner, des pièces solidement construites et indépendantes; mais Reussner les abandonne dans son recueil de 1676, pour donner des sonatines de rythme ternaire extrêmement gracieuses.

Reussner s'inspire de la netteté de contours et de l'élégante sobriété de l'air français. Ainsi, la sarabande de la suite en *si* ♭, au départ impérieux, aux basses majestueusement arpégées n'est pas étrangère à la manière de Pinel, et la grâce humoristique des gigues fait songer à Denis Gaultier.

Ce style « brisé » des luthistes français rencontre encore un imitateur en la personne de l'Autrichien J.-G. Peyer qui, de 1672 à 1678, était au service de l'empereur Léopold I[er], à Vienne. Une suite de luth de lui, composée vers 1672, rassemble les 4 types : allemande — cou-

rante — sarabande — gigue, et se termine par un caprice, muni d'un double, caprice semé de grands écarts d'octave. A l'encontre de Reussner et de Peyer, Jacob Bittner établit régulièrement le prélude en tête de ses suites de 1682, où figurent un « Tombeau » et, comme nouveautés, le menuet et la chaconne. Bittner associe le style éparpillé et heurté des Gaultier à une certaine recherche du *cantabile*, du style galant, pour parler comme Baron. Cette recherche se précise dans un recueil de 1684, où Bittner préconise une « nouvelle manière » de jouer, manière plus chantante.

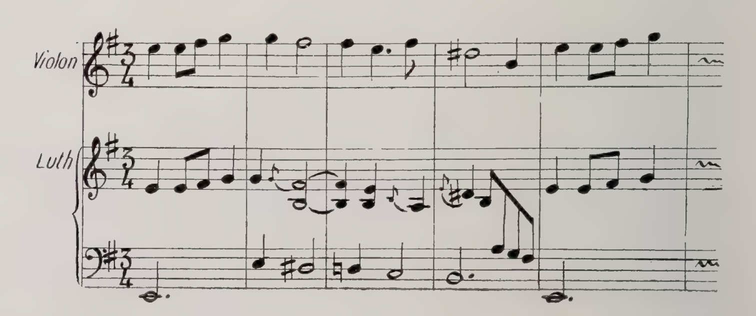
Du petit au grand, on cultive alors assidûment le luth et ses dérivés. Samuel Chappuzeau rapporte qu'en 1671, la fille, Sophie-Louise, du duc de Wurtemberg, jouait à merveille du luth, que le Saxon G. Basch enseignait l'angélique au margrave d'Anspach, et que le prince électeur Frédéric IV comptait à son service le luthiste Borkhet. De même, les musiciens des villes, ceux de Lubeck, par exemple, comprenaient des joueurs de luth. Quant aux amateurs, ils pullulaient dans toutes les classes de la société.

Si le Strasbourgeois Johann Gumprecht, le Comprecht du manuscrit Milleran, qui passait pour posséder un talent extraordinaire, n'a pas laissé de tablature, du moins, pouvons-nous juger de sa manière par les recueils de Rostock et de Béthune. Au style de l'école française, il associe un je ne sais quoi de bon enfant. De même, son compatriote Valentin Strobel, que Chappuzeau entendit à Strasbourg, et dont il vante la merveilleuse délicatesse, s'inspirait de l'écriture des luthistes français.

Toute cette musique de luth du XVIIe siècle finissant est exclusivement instrumentale, et, lorsqu'il s'agit

d'accompagner la voix, le luth ne s'emploie plus en solo. A ce point de vue, la *Musikalische Gemüths Ergötzung* de Jacob Kremberg, parue à Dresde en 1689, constitue un document des plus significatifs, car les airs en solo de ce recueil sont soutenus d'une basse réalisée par le luth, l'angélique, la viole de gambe, ou la guitare.

Mais, la tendance à faire concerter sur un pied d'égalité le luth avec d'autres instruments se manifeste nettement dans les *Concerts* de Strobach (1698), et surtout dans le *Lauthen-Concert* de F. Ignaz Hinterleithner (1699), simple employé de la Chambre impériale à Vienne. Constitué par dix *partien* ou suites, le *Lauthen-Concert* ne contient qu'un prélude pour luth seul, alors que les *partien* associent le violon, le luth et une basse d'archet, avec la disposition générale : ouverture à la française, courante, sarabande, gavotte ou menuet. Ici, le luth, placé sur le même pied que le violon, le suit à l'octave grave, ou même le double. Rien de plus heureux que cette association par laquelle les notes cristallines du luth confèrent du mordant à celles plus fluentes du violon. Nous donnons ici le début d'un tendre menuet en *mi* mineur, d'où se dégage une impression de délicate mélancolie :



Quant au prélude pour luth seul, il rappelle tout à fait, avec ses arpèges et ses brisures, le style de Denis Gaultier. Un luthiste allemand de la fin du siècle, et qui était vraisemblablement d'origine française, Philippe Franz Le Sage de Richée, a laissé un *Cabinet der Lauten*, datant de 1695, et comprenant, comme le *Lauthen-Concert* d'Hinterleithner, des *partite* qui alignent les danses classiques pour luth seul. Le Sage se dit l'élève des Français du Faut, Gaultier et Mouton, et écrit sans grand éclat, de manière précautionneuse.

Nous constatons donc, en Allemagne, que la musique de luth, à la fin du xviie siècle, obéit aux mêmes directives qu'en Italie. Aux Pays-Bas, où, dès 1605, les luthistes de la cour d'Albert et d'Isabelle, Jean, Jacques et Philippe Vermeulen se montraient férus des méthodes italiennes, les choses iront pareillement. En 1612, le gouverneur des Pays-Bas n'envoyait-il pas à Rome Philippe Vermeulen afin de s'y perfectionner dans le jeu du théorbe? On était encore en pleine époque du chant au luth, et, en 1626, paraissait à Harlem une importante collection de chansons néerlandaises, recueillies par un luthiste de Middelburg, Adrien Valerius, mort l'année précédente (*Niderlandtsche Gendenck-clanck*); chacune de ces chansons comportait un accompagnement de luth et, à la suite de cette exhibition de folklore, trouvaient place des airs anglais, allemands, français, italiens, ainsi que des danses.

Des tableaux, comme « l'aimable accord » du peintre de Troy, et la correspondance de Constantin Huygens nous renseignent sur la vogue croissante du théorbe. Huygens avait commencé à travailler le luth en février 1604, à l'âge de sept ans et demi — c'est lui-

même qui nous le dit dans son *Dagboek* — et à dix ans, il « excellait ». En relations avec Jacques Gaultier, à Londres, et avec Pierre Chabanceau de la Barre, à Paris, pour l'achat d'un luth, Huygens dut entendre, à Bruxelles, le luthiste Jacques de Saint-Luc auquel, de 1673 à 1676, il ne soumettait pas moins de 75 pièces de théorbe.

Ce Jacques de Saint-Luc était né à Ath, près de Tournai, en 1616. Attaché à la musique de la cour de Bruxelles dès 1646 (Arch. Nord, B. 3055) et durant la seconde moitié du XVIIe siècle, il n'alla point se faire entendre de Louis XIV, comme on l'a répété. Mais on le trouve, en 1700, à Berlin, où il remporte un vif succès en jouant un *Tafelconzert* sur le théorbe ; il venait alors de Vienne, où il avait rencontré les théorbistes Clementi, Reutter, Conti et Sauli.

Ainsi que l'observe M. Koczirz, Saint-Luc est un compositeur inégal. S'il a écrit pour luth seul quelques morceaux dont un prélude en rondeau, tout encombré d'inlassables séquences, un *Menuet du tambour de basque*, et le *Tombeau* du luthiste François Ginter, la plus grande partie de sa production consiste en musique pour violon, luth et basse ; il suit donc les errements d'Hinterleithner : apôtre du « cantabile », il dispense une mélodie souple, plaisante, de style galant ; c'est, par excellence, un luthiste mondain. Parfois, il devient facétieux, et baptise un branle : *Gillotin dansant au bal*, ou bien, sous la forme d'une gigue, il s'amuse du *cocorico* du coq

Nous retrouverons son écriture galante chez les luthistes allemands du commencement du XVIIIe siècle.

V

L'ÉCOLE ANGLAISE AU XVIIe SIÈCLE. APOGÉE DU LUTH EN FRANCE. — L'AIR DE COUR. — LA SUITE DE LUTH. SYMPTOMES DE DÉCADENCE.

Au début du XVIIe siècle, de remarquables luthistes se groupent autour de Dowland, tels Thomas Campian (1567-1620) et son ami Philip Rosseter (vers 1575-1623) qui, en collaboration, donnent un livre d'airs accompagnés au luth (1601), suivant de peu celui que le célèbre madrigaliste et organiste Thomas Morley (1557-1603) faisait paraître en 1600. Chez Morley, le style du luth s'inspire du virginal, tandis que les quatre livres d'airs publiés par Campian, postérieurement à 1612, témoignent d'un art très différent de celui de Dowland; ici, pas de concentration passionnée, mais une grâce enjouée, mieux adaptée peut-être au but mondain que poursuivait le luth. Partisan de la mélodie bien élevée, Campian revient aux coloratures qui se faisaient plus rares chez Dowland, comme d'ailleurs chez la plupart des luthistes de la fin du XVIe siècle. Venant de madrigalistes, l'écriture se complique; ainsi, les *Songs or Ayres* de Pilkington (1605) font état d'un contre-point flamboyant. Citons encore les recueils d'airs de Michel Cavendish, de Thomas Greaves, de Tobias Hume, de John Bartlet et de John Danyel.

La renommée des luthistes britanniques était alors grande dans le Nord et l'Est de l'Europe. Lorsque Christian IV de Danemark perdit Dowland, il fit d'actives démarches (1608) pour s'attacher le joueur de luth Thomas Cuttings, et M. Hammerich signale plus tard un autre luthiste anglais, Christian Brade (1620 à 1622) à la cour de Copenhague.

John Cooper (vers 1580-1650) était aussi un luthiste voyageur qui, durant sa jeunesse, avait fréquenté l'Italie, d'où l'italianisation, Coprario, de son nom. Musicien de Jacques Ier et de Charles Ier, il composa des airs de soprano soutenus par le luth et la basse de viole, ainsi que des sortes de « tombeaux » sur des paroles de Campian. Un autre musicien de Charles Ier, Thomas Ford (1580-1648), avec son recueil d'airs de 1607, se place tout près de J. Dowland. Comme ce dernier, il étale sur de graves harmonies des mélodies de rêve et de mélancolie; comme Dowland, il resserre son art autour de l'expression, morcelle ses motifs, les présente en séquences (« Go, passions ») ou en petits fragments interrogatifs (« Fair sweet cruel »). Nous touchons ici au style récitatif, et un *Dialogue* pour deux voix et luth vient confirmer à la fois l'influence italienne et l'évolution de la musique vers le genre lyrique. Lorsque Ford écrit des pièces instrumentales, il leur affecte des titres badins, tels que : « Fouette et donne-lui des crocs-en-jambe. »

L'humour britannique se plaisait à ces facéties, et nous en trouvons une autre preuve dans le caractère comique de certaines danses spécifiquement anglaises telles que le *toy*, que Robert Dowland, le fils de John, insère dans son recueil de 1610 (*Varieties of Lute Les-*



PORTRAIT DE J.-B. BESARD, PAR LUC KILIAN
(D'après une gravure de la Bibliothèque de Beșançon.)

sons), consacré à des airs de danse disposés par catégories à la manière du *Fitzwilliam Book*, et variés à outrance. De plus, dans un recueil de 1611, empli d'airs avec luth et gambe, John Maynard griffonne de petites caricatures en musique, qu'il appelle le gentilhomme campagnard, le courtier, etc.

Peu à peu, vers cette époque, l'air au luth touche à son déclin. Déjà Corkine, en 1610 et 1612, substitue la viole au luth pour l'accompagnement et, dans les *Masks*, le luth s'associe presque toujours à d'autres instruments. Si Walter Porter (1590-1659) publie, en 1632, des *Madrigales and Ayres*, de 2 à 5 voix, il les soutient par un ensemble de violons, violes, harpes, luths, théorbes, etc. D'ailleurs, John Dowland, en joignant la viole au luth pour l'accompagnement de ses airs, fournissait déjà une indication sur le devenir de l'instrument à cordes pincées. Porter clôt la série de ces auteurs du chant au luth qui ont laissé une des plus belles pages de la musique anglaise.

Néanmoins, au cours du XVIIe siècle, le luth reste en faveur, et cela, l'important traité pédagogique paru en 1676, sous le titre de *Musick's Monument*, le prouve sans conteste. Thomas Mace, qui l'avait rédigé, était né à Cambridge vers 1619, et mourut, d'après Hawkins, en 1709. La deuxième partie de son ouvrage, dénommée « The Lute made Easie », à côté de détails humoristiques, auxquels nous avons déjà fait allusion, présente le plus vif intérêt au point de vue de l'enseignement du luth. Mace étudie tout particulièrement le jeu sur la chanterelle qui, selon lui, constitue le critérium du maniement de l'instrument. On peut voir là une suggestion en faveur du *cantabile*. A titre de « lessons », Mace donne

des préludes, des fantaisies (*fancy*), des airs de danse organisés en petites suites, et des airs. Outre les danses classiques, le *Musick's Monument* cite le *toy*, de caractère enjoué. On y trouve encore des pièces descriptives, comme ce *ringing* qui suggère un carillon, et le *ground*, pièce construite sur une basse obstinée, et se dispersant en variations. Enfin, Mace avait imaginé un « double luth » ou « Dyphone » monté de 50 cordes,

En France, le luth voit sa littérature prendre un développement capital, qui lui assure une expansion intense dans toute l'Europe. La première moitié du XVIIe siècle a été, pour l'école française de luth, ce que fut le XVIe pour l'école italienne. C'est que l'exemple vient de haut. Louis XIII, dont on connaît le goût musical, — ne composait-il pas lui-même — et qui sentait profondément tout ce que le luth dispense de langueur, avait, nous dit Heroard, le luthiste Florent Indret « pour l'endormir ». On lira dans l'ouvrage si documenté de Michel Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, des détails sur les luthistes alors attachés à la cour : Jean Mesnager, René Samain, François Richard, Gabriel Bataille, Jean Bruslet, Gabriel Caignet, Pierre de Nyert.

Toute la société s'intéresse au luth. Princesses et précieuses sont les dévotes de ce culte, et le sexe fort s'y adonne avec d'autant plus d'ardeur que l'instrument sert à gagner les bonnes grâces des belles. Les moralistes vont même jusqu'à se demander si l'étude du luth convient à l'éducation des jeunes gentilshommes. A cet égard, les avis restent partagés : si Antoine de Laval redoute les enchantements de cette « Circé », le théologien Froidmond donne son assentiment, alors

que La Calprenède déclare sans ambages que la pratique du luth entraîne une disqualification. On trouve un écho des discussions que suscitait le rôle social du luth dans le *Tableau des actions du jeune gentilhomme* du Genevois Samuel Bernard (1613), où deux personnages, Saligny, gouverneur du prince Ulysses, et Palamèdes se chamaillent sur la brûlante question des gentilshommes luthistes. Pourtant, la « Circé » recevait l'hommage de certains ecclésiastiques, malgré le fâcheux précédent de Richard de Renvoisy, chanoine de Dijon et grand luthiste, brûlé vif pour un crime honteux. Les évêques de Langres et de Sens prenaient plaisir à entendre jouer du luth, et, en 1652, on régalait le « pifre » Froberger aux Jacobins de la rue Saint-Honoré, par un concert auquel participaient des théorbistes et des « luthériens ». Rien donc d'étonnant à ce qu'au fond de nos provinces de nobles seigneurs fassent concurrence aux reines qui, comme Anne d'Autriche, s'amusaient à pincer le luth, aux grandes dames luthériennes, telle la marquise de Termes, aux précieuses Damasthée, Dinocris, Léontine, à la belle Angélique Paulet, amie de Mme de Rambouillet et de Mlle de Scudéry, à Mlle Bocquet, voire aux femmes galantes comme Ninon de Lenclos, Marion de Lorme et la Saint-Thomas. Et, à ce point de vue, l'inventaire, daté de 1625, d'un gentilhomme breton, Samuel d'Avaugour, révèle la présence, en son château de Saffré près Nantes, d' « un luth avecq son étui » et de livres de luth[1].

Examinons donc la musique où se complaisaient tous

1. R. de l'Estourbeillon : *Le cabinet de travail d'un seigneur breton en 1625.* Bulletin de la Société archéologique de Nantes, XX (1881).

ces fanatiques du luth. Voici d'abord, dès 1600. l'importante tablature du *Trésor d'Orphée* due à Antoine Francisque. Né à Saint-Quentin vers 1570, Francisque mena une existence obscure et mourut à Paris en 1605. Le *Trésor d'Orphée*, qu'Henri Quittard a transcrit intégralement et publié, ne contient pas moins de 71 pièces, consistant, pour la plupart, en airs de danse, groupés par espèces qui se disposent dans l'ordre suivant : préludes et fantaisies, passemèses et pavanes, gaillardes, branles et gavottes, courantes, voltes et ballet.

Seules, deux transcriptions figurent dans le recueil : en tête, c'est la « Suzanne un jour » de Lassus, cheval de bataille des luthistes, mais que Francisque rend méconnaissable; pour clore son *Trésor*, il transcrit *La Cassandre* de l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau.

Si la grande majorité de ces pièces comporte l'accord du « vieil ton », quelques-unes admettent celui « à cordes avalées ». Retenons que le classement adopté par Francisque pour ses airs de danse sera sensiblement celui de la suite de l'école parisienne, laquelle débute par un de ces préludes qui deviendront caractéristiques : il y a dans le n° 4, en *ut* mineur, quelque chose de solide et de réfléchi qui fait penser à Bach. Fréquemment, Francisque utilise le mouvement de quarte descendante *ré-la*, que l'on retrouve chez Frescobaldi, et, fréquemment aussi, ses mélodies, par leurs attitudes symétriques, par leurs dispositifs séquentiels, marquent qu'il n'est pas demeuré étranger à l'influence italienne.

Le *Trésor d'Orphée* contient un grand nombre de ces branles si répandus dans les provinces françaises, branles simples, doubles, gais, de Poitou, de Montirandé, etc., et dont les thèmes nets, aux arêtes vives,

contrastent avec ceux des courantes, onduleuses et capricieuses.

Les coloratures, qui somnolaient et se faisaient rares dans les dernières années du XVIe siècle, se réveillent et reprennent leurs ébats, en altérant gravement le caractère chorégraphique des airs de danse qui tendent alors vers l'idéalisation musicale.

Il en est sensiblement de même avec les danses que contiennent les tablatures de Jean-Baptiste Besard, luthiste indépendant, comme Francisque. Né à Besançon, vers 1567, Besard avait des lettres. Docteur ès droits en 1587, il était possédé par une curiosité universelle, s'intéressant à la médecine et à l'alchimie, ce dont témoigne son *Antrum philosophicum* de 1617, et surtout, menant une existence voyageuse. Il avait travaillé le luth à Rome auprès de Lorenzini, puis il se rendit à Cologne où, en 1603, il publiait une vaste anthologie de musique de luth, le *Thesaurus harmonicus;* de là, Besard passe à Augsbourg où il donne (1617) son *Isagoge in artem testudinariam* et son *Novus partus*, contenant des pièces à plusieurs luths; puis, on perd sa trace.

Le *Thesaurus* constitue une précieuse anthologie de la musique de luth en Europe aux confins du XVIIe siècle, anthologie où sont représentés des luthistes qui ne figurent dans aucune autre tablature comme J. Edinthon, de Vaumeny, Montbuisson, Cydrac Raël (en lequel il faut voir le Berrichon Sidrach Rahel), etc.; le recueil enregistre des préludes et fantaisies, des transcriptions de pièces vocales, des airs de cour, des danses, enfin des *Miscellanées*, le tout distribué sous dix rubriques qui, à l'égard des airs de danse, offrent sensiblement la même ordonnance que celle de Francisque.

D'une manière générale, Besard est un plus solide musicien que Francisque; ses villanelles présentent l'intéressante particularité de joindre le luth à un ensemble de trois voix, et, lorsqu'il adapte à l'instrument des chansons françaises, sa manière se rapproche de celle des transcripteurs de lieder. Quant aux airs de cour, qui comptent dans les premiers parus après ceux de Le Roy, ils admettent une allure précieuse ou populaire; tantôt, comme dans « Cruelle départie », Besard conserve une partie vocale, tantôt, comme dans « Vous me juriez, bergère », il transcrit l'air intégralement.

Parmi les pièces purement instrumentales, le *Lachrymae* de Dowland se voit traité en diminutions, mais, d'ordinaire, Besard respecte le caractère des pièces étrangères; sa *Bergamasque*, avec ses dégringolades continuelles, conserve une saveur de terroir, de même que ses *Choreae Polonicae*, allantes et décidées, de même encore que les fantaisies de Lorenzini, au charme grave, égayé de notes qui ont la fragilité du cristal. Dans les pièces qui lui appartiennent en propre, Besard manifeste les influences multiples qu'il a subies, et la science musicale acquise au cours de ses voyages. Féru de cantabile, Baron lui reprochait de manquer de mélodie, frappé sans doute qu'il était par la fréquence des rythmes cahotés et par le déchaînement des coloratures.

Besard pratique, lui aussi, l'inévitable *Bataille*, sous les espèces de la *Bataille de Pavie;* mais celle-ci n'a aucun rapport avec la *Battaglia taliana* déjà traitée par Newsidler. On y voit figurer cette *Girolmeta*, mélodie populaire, que Frescobaldi a transformée en *capriccio* dans ses *Fiori musicali* de 1635. Le *Novus partus sive*

concertationes musicae (1617) nous apporte de la musique concertante, écrite pour trois luths, à l'aide desquels Besard arrange des pièces vocales (« Une jeune fillette »), le *Lachrymae* et la *Follia.* Ajoutons que le *Novus partus* fournit un nouveau contingent d'œuvres de luthistes peu ou pas connus, Vincenzo Bernia, M. Antonio Ballek, en même temps que des courantes de Pierre Chabanceau de la Barre, de Nicolas de la Grotte et de Mézangeau. On doit encore à Besard deux traités pédagogiques de luth, le premier placé à la suite du *Thesaurus,* et le second constitué par l'*Isagoge* de 1617.

Lorsque Robert Ballard, le « Balardus parisiensis » de Besard, publie, vers 1611, sa tablature, il trace un nouvel aspect de la musique de luth, en nous renseignant sur la participation de l'instrument aux ballets de cour. C'est qu'en effet, attaché, en 1610, à la maison de Marie de Médicis, et maître de luth, en 1612, de Louis XIII enfant, ainsi que le rapporte Jean Heroard, Ballard, abandonnant les transcriptions, consacre exclusivement son recueil à des entrées de ballet pour le luth et à des airs de danse, sans qu'on sache de façon certaine s'il est l'auteur ou le transcripteur de ces pièces. Mersenne, Le Gallois, et l'Italien Severo Bonini le tenaient pour un excellent luthiste. Tantôt les entrées de luth, destinées à des groupes d'exécutants, se tissent de menus contrepoints, tantôt elles adoptent nettement le style harmonique. Ces entrées de luth présentent, le plus souvent, un caractère élégiaque; quant aux pièces à danser des ballets, le luthiste les rassemble en petites suites de 2 à 4 mouvements et clôt son recueil par une collection de courantes, dont plusieurs intitulées les *Favorites*

PORTRAIT DE J. GAULTIER, PAR J. LIVENS
(Bibliothèque Nationale, Estampes).



SYMPHONIE DU TYMPANUM, DU LUTH
ET DE LA FLUTE D'ALLEMAGNE, PAR N. BONNART
(Bibliothèque Nationale. Estampes.)

d'Angélique visent la luthiste Angélique Paulet, puis par quelques voltes.

Dans les ballets de cour, la fonction la plus fréquente du luth est celle d'instrument accompagnateur de la voix : récits, airs, dialogues exigent son concours. Aussi, l'air de cour avec luth va-t-il emplir de nombreux recueils, après la publication du *Thesaurus* de Besard.

Ces recueils voient le jour, à partir de 1608, par les soins de Gabriel Bataille (1575-1630), maître de musique de Marie de Médicis. Bataille, qui donna quatre autres recueils jusqu'en 1614, conserve au chant le superius ou le tenor, et met le reste des voix au luth. Tous ces airs, simples et graciles, se distinguent, comme le disait au siècle précédent A. Le Roy, des formes musicales employées dans la polyphonie vocale. Mais, ainsi que nous l'avons déjà vu, ils ne sont pas essentiellement monodiques ; dans le premier tiers du XVIIe siècle, ils adopteront soit la présentation à 4 et 5 parties, soit la présentation à voix seule accompagnée au luth. Cette dernière, en facilitant l'exécution, favorise la diffusion de toute cette musique.

Sans admettre nécessairement une allure distinguée, l'air de cour prend, vers 1630, un caractère de raffinement, voire de préciosité[1] ; langoureuses, avec une pointe de désenchantement nostalgique, ces mélodies incarnent alors la musique véritablement courtoise, et lorsqu'elles revêtent la forme de l'air accompagné au luth, elles sont, par excellence, celle qu'on exécute dans les ruelles, au pays de Tendre. « Adieu bergère », « Cruelle départie » de Besard et « C'en est fait, ma

1. Th. Gerold : *L'art du chant en France au XVIIe siècle* (1921), p. 102.

belle Amaranthe » de Bataille (5e livre, 1614) appartiennent déjà à cette catégorie.

Les airs de Bataille voisinent, dans ses recueils, avec ceux de Boësset, Bailly, Courville, Guédron, Mauduit, et, plus d'une fois, l'accompagnement de luth rappelle son origine, car il résulte de la transcription des parties vocales autres que celle que l'on conserve au chant; aussi, rencontre-t-on, à côté d'accords frappés étayant note contre note la mélodie vocale, de brèves imitations, une poussière de fragments issus de mouvements parallèles ou contraires. Rien donc de semblable à la basse continue italienne où, comme l'explique le *Compendio* (1635) de Doni, les notes longues prédominent. Exception faite pour les récits et airs chantés dans les ballets, qui se rapprochent de l'esthétique de Caccini et de Peri, les airs de Bataille ne subissent guère l'influence italienne. Par contre, ceux de Pierre Guédron (vers 1565-1621), qui dirigeait la musique royale pendant le séjour de Caccini en France, manifestent une tendance marquée à l'expression dramatique. Assez souvent, les auteurs d'airs de cour écrivent eux-mêmes les accompagnements de luth; c'est ainsi que des *Recueils d'airs de différents auteurs mis en tablature par eux-mêmes* paraissent chez Ballard en 1617 et en 1618, recueils où se relèvent les noms de Guédron, d'Antoine Boësset, d'Auger (ou Auget), de Grandrue, de Le Fegueux, Vincent, Signac, Savorny, etc.

Antoine Boësset, né à Blois en 1587, mort à Paris en 1643, et que Luigi Rossi admirait fort, n'a pas laissé moins de seize livres d'airs de cour dont la grâce et l'aisance mélodiques dépassent de beaucoup le sentiment dramatique, bien que leur auteur eût collaboré à une

foule de ballets. Mais, entre tous ces musiciens, Vincent, admiré par Annibal Gantez, jouissait d'une brillante réputation de luthiste. Une pavane de lui, conservée dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale (Rés. V^{7}_{m} 674) souligne bien la physionomie des pièces de luth de cette époque : surgissement d'accords imprévus, petits contrepoints qui s'entrechoquent, et dont les heurts engendrent des agrégations de sons savoureuses, éparpillement scintillant de notes qui contraste avec la placidité des cadences finales.

Un autre compositeur d'airs, Etienne Moulinié, originaire du Languedoc et maître de musique, en 1630, du duc d'Orléans, témoigne, dans ses cinq livres, parus de 1624 à 1635, d'une extrême facilité.

Comme Vincent, François Richard (vers 1585-1650), qui a laissé en 1637 un livre d'airs de cour en tablature, est un luthiste professionnel ; il fut joueur de luth d'Anne d'Autriche. Ses airs reflètent nettement le mouvement qui s'accentue entre 1630 et 1640, sous l'action de l'art récitatif italien dont Pierre de Nyert avait ressenti la puissance à Rome en 1633, aux représentations d'opéra des Barberini.

Parallèlement à cette floraison d'airs de cour, la littérature proprement instrumentale du luth poursuivait son développement. Un Français, fixé aux Pays-Bas, Nicolas Vallet, ou Valet, peut-être parent de ce Bernard Vallet, joueur d'instruments, qui en 1580 se mariait à Yerre, près de Paris, donnait à Amsterdam, en 1615, une première édition de la copieuse tablature intitulée *Secretum Musarum* qui reparut plus tard en deux parties et en français (1618-1619).

Son recueil contient surtout des pièces libres, pré-

ludes et fantaisies, que suivent des airs de danse; assez rares sont les transcriptions de pièces vocales, lesquelles comprennent pourtant « Quand on arrestera » de Cl. Le jeune, et « Une jeune fillette »; mais nombre d'airs de danse s'établissent sur des chansons ou sur des thèmes déjà traités par les virginalistes, car l'influence anglaise s'affiche en toute évidence dans le *Secret des Muses*. Infatigable arrangeur, le luthiste emprunte à tout le monde : ses deux courantes « de Mars » se moulent sur « Est-ce Mars », traité par Farnaby et par Sweelinck; le *Branle d'Irlande* n'est autre que l'*Intrada anglicana* qui faisait partie du *Lord Zouche's Mask*, et que Farnaby a introduite dans le *Fitzwilliam Virginal Book*. On saisit donc à nouveau ici, sur le vif, le procédé alors en usage chez les musiciens qui se passent, se repassent en un chassé-croisé continuel, des thèmes connus que chacun d'eux arrange à son gré; c'est ainsi que les *Pantalons* de Vallet se rapprochent d'une *Bergamasque* déjà employée au XVI[e] siècle. Enfin, Vallet fait appel à la musique néerlandaise, glane des danses espagnoles, ainsi qu'une curieuse danse polonaise (*Taniec Spolski*) dont la basse ferme et résolue accentue le caractère de marche. Dans la première partie de son recueil de 1618, Vallet range ses pièces sensiblement à la manière de Francisque et de Besard, avec, en tête, les préludes et fantaisies, puis les danses constituant des blocs compacts d'airs de chaque espèce, mais comportant des accords différents sur des instruments d'un nombre de cordes variable. La suite apparaît donc encore ici plutôt comme un dispositif d'anthologie, de répertoire que comme une forme musicale.

La deuxième partie du *Secret des Muses* adopte un

classement beaucoup plus irrégulier. Son principal intérêt réside dans le fait qu'elle contient des pièces à plusieurs luths, admettant elles aussi des « suittes ». Vallet écrit pour un ensemble de luths répartis en superius, contra, tenor, basse, et cela, sensiblement de la même façon que Besard.

Vers 1620, le développement pris en France par l'art du luth attirait une foule d'étrangers désireux de s'instruire auprès de maîtres français, et nous trouvons une preuve de la renommée de ceux-ci dans l'*Album amicorum* du luthiste orléanais Morel, album aux feuillets couverts des témoignages de gratitude d'une foule d'élèves cosmopolites[1].

Mersenne, en 1636, traitait d'excellents joueurs de luth les Gaultier, Mézangeau, Vincent, Chancy, Merville et le Vignon, groupement dont la dynastie des Gaultier constitue, en quelque sorte, le centre artistique. René Mézangeau, qui a dû naître vers la fin du XVIe siècle, puisqu'en 1621 il était déjà père de famille et musicien du roi, mourut vers 1639 sans laisser de tablature personnelle; mais plusieurs œuvres de lui, éparses dans divers manuscrits, permettent d'apprécier son talent. On connaît de Mézangeau une courante flexible et mélancolique, quelques sarabandes, une allemande de fière allure, saccadée et héroïque, qu'accueillit l'*Harmonie universelle ;* une autre allemande multiplie ses appels, ses syncopes oppressées, ses élans désolés, avant que la ligne mélodique ne s'effondre dans le grave. François Chancy, qui mourut en 1656, et auquel on doit des airs de cour à 4 par-

1. Voir Romain Rolland : *Encyclopédie de la Musique* (Lavignac), p. 1346 et ms. fr. 25185.

ties, était plutôt chanteur que luthiste, mais Mersenne a conservé de lui une allemande très affouillée. Nous mentionnerons aussi Charles Bocquet, dont Besard reproduit un beau prélude pensif et d'alertes airs de danse.

On pourrait encore citer, outre Merville et le Vignon, ce mystérieux Mercure, musicien du roi d'Angleterre, vraisemblablement français, puisqu'on l'appelait « Monsieur Mercure », et qui écrivit, sans doute après la mort de Charles Ier (1649), le *Tombeau du roi d'Angleterre*. Il était alors d'usage courant chez les musiciens d'adresser à leurs protecteurs ou à des confrères un hommage funèbre appelé *tombeau* qui, le plus souvent, consistait en une allemande grave. C'est ainsi que D. Gaultier écrivit le tombeau d'Henri de Lenclos, père de la fameuse Ninon, qui dut quitter la France en 1632, après avoir tué le baron de Chabans. Lenclos mourut en 1649, laissant la réputation d'un luthiste émérite.

Ceci nous amène aux Gaultier, dynastie embrouillée, dans laquelle les travaux de Tappert, de Fleischer et de Michel Brenet ont mis cependant un peu d'ordre. Les deux Gaultier qui méritent surtout de retenir l'attention, en raison de l'importance du rôle joué par eux dans l'école française de luth, sont identifiés : Gaultier le vieux, ou Gaultier de Lyon, est Ennemond Gaultier, tandis que Gaultier le jeune, ou Gaultier de Paris, se confond avec Denis Gaultier.

Ennemond Gaultier, originaire du Dauphiné où il naquit à la fin du XVIe siècle, passait dès 1613 pour un habile musicien. Malherbe écrivait à Peiresc qu'on le tenait pour « le premier du métier »; établi à Paris,

il y forma, de concert avec son parent Denis, une brillante école de luthistes, se prolongeant de Du But à Mouton, et mourut, en 1653, à Villette près de Vienne en Dauphiné. S'il collabora au recueil de luth gravé que Denis fit paraître en 1669, il n'a laissé aucune tablature rassemblée par ses soins, mais seulement des pièces isolées qui figurent dans une foule de recueils tant français qu'étrangers. Souvent estropié, son prénom ne doit pas le faire confondre avec Emond ou Hémon, autre luthiste que Le Gallois cite après les deux Gaultier.

Certaines pièces du vieux Gaultier restèrent longtemps célèbres. Perrine les reproduisait à la fin du XVIIe siècle, telle le *Tombeau de Mézangeau*, telle cette autre allemande, très répandue à l'étranger, et intitulée *Testament du vieux Gaultier*, dont la mélodie, généralement descendante, se soulève brusquement par places comme en sanglotant. Du reste, Ennemond excelle dans le genre triste, ainsi que le prouve sa courante *Les larmes*, coupée de syncopes spasmodiques. Par contre, la courante appelée *L'Immortelle* semble bien s'attacher à peindre quelque chose d'éthéré, d'immatériel, et Lecerf l'admirait encore au début du XVIIIe siècle.

Mais Gaultier sait être spirituel, voire comique; certaine courante, à la rythmique serrée et radoteuse, laisse son dessin s'ouvrir soudain de larges intervalles étonnés. Enfin, il paraît bien être le premier luthiste français qui ait composé des chaconnes analogues aux *grounds* britanniques.

A l'encontre d'Ennemond, Denis Gaultier ou Gaultier le jeune a signé deux tablatures. Né vers 1603 et à Marseille, d'après Titon du Tillet, Denis Gaultier ne se

donne aucune qualification officielle sur ses deux tablatures : *Pièces de luth sur trois différents modes nouveaux* (1669) et *Rhétorique des Dieux* (s. d.). Élève pour la musique de l'organiste de N.-D. de Paris, Charles Bocquet, qui fut le maître attitré des luthistes et dont il composa le « tombeau » sous forme d'une pavane, Denis Gaultier enseigna le luth à la belle Ninon de Lenclos, et le *Mercure galant* nous apprend qu'il mourut à Paris en 1672. Son recueil gravé, qui comprend trente pièces, se compose presque exclusivement d'airs de danse groupés en quatre suites, dont chacune admet une tonalité unique. Nous rencontrons donc ici pour la première fois, en France, des pièces rassemblées explicitement par suites de tons; Gaultier se conformait ainsi à un vieil usage auquel fait allusion le 1er livre de danses de Phalèse (1571).

Le dispositif des suites de Denis Gaultier est généralement le suivant : prélude — pavane — séries de courantes dont chaque couplet comporte un double — sarabande ou gigue. La multiplicité des courantes dans les suites de luth du musicien souligne l'extrême faveur dont bénéficiait alors cette danse, et la même observation peut se faire sur les recueils de clavecin de Chambonnières.

Les préludes de Gaultier, non mesurés, écrits le plus souvent à trois parties, étalent de longues lignes flottantes, qui errent comme torturées par le remords, ou qui expriment un indicible sentiment de rêverie. Rarement, Gaultier emploie des accords complets; il se borne à écrire des notes choisies, caractéristiques d'une modulation, et opère à cet égard d'une façon analogue à celle de Besard.

De plus, Denis Gaultier, disposant de six chœurs de basse sur son instrument, recherche des tonalités nouvelles et n'écrit pas presque exclusivement en *ré* mineur, ainsi que le faisait Ennemond, c'est pourquoi sa tablature gravée porte : « sur trois différents modes nouveaux », qui sont *sol* majeur, *mi* mineur, et *la* mineur.

La tablature de Gaultier contient, en outre, des instructions très précises sur le jeu du luth ainsi que sur les « ornements » qui se multiplient dans la première moitié du siècle, et qui proviennent peut-être de la musique de virginal. Déjà, le livre second de l'*Harmonie universelle* de Mersenne (1636) comprenait un traité pédagogique de luth rédigé par Jehan Basset qui, en 1632, était maître de luth des pages de la chambre du roi, et où, après de longues explications sur la technique de l'instrument, l'auteur aborde la question des ornements : « tremblements » qui ne comptent pas moins de huit espèces, « accent plaintif », sorte de coulé, « verre cassé » ou *vibrato*, dont « les anciens, au dire de Basset, usaient presque partout ». Notre luthiste cite encore le trille ou « battement », et indique par quels signes toutes ces « mignardises » se représentent sur les tablatures. Enfin, il traite compendieusement de la vétilleuse question de l'accord du luth.

Le souci de varier la tonalité, dont Denis Gaultier témoignait dès sa première tablature, se manifeste à nouveau dans son second recueil, manuscrit celui-là, et par conséquent, d'une interprétation moins sûre, la *Rhétorique des Dieux* ou *Hamilton Codex*, conservée à Berlin. Le *Codex* comprend 62 pièces distribuées en 12 parties où trouvent place 7 tonalités différentes, et qui

portent les noms des 12 modes grecs. Enfin, presque toutes les pièces sont affectées de titres littéraires que le manuscrit explique en un style maniéré et redondant, mais l'on ne peut affirmer avec certitude que ces explications émanent du luthiste lui-même.

Les pièces du *Codex* se plient aux formes des airs de danse : *La Dédicasse* est une allemande très contrepointée et d'allure solennelle, *La Coquette virtuose* rentre dans le type courante, et, comme elle implique vraisemblablement une allusion, elle se contourne, se complique, accueille de grands intervalles qui vont jusqu'à la onzième; courantes encore *Artémise ou l'Oraison funèbre*, *La Caressante*, enjôleuse, ondoyante, où les « mignardises » s'accumulent, *L'Homicide*, empruntée à Ennemond Gaultier et qui, dans le manuscrit Milleran, deviendra *La Belle Homicide;* nous la retrouverons chez Mouton, et Lecerf la vantait encore au début du XVIIIe siècle; *L'Homicide*, aux formules martelées, aux chutes soudaines et décisives dans le grave, a quelque chose d'impérieux et de fatal. Il est hors de doute que tous ces airs de danse, transformés en portraits psychologiques ou en symboles, n'ont plus de fonction chorégraphique. Nous savons par Mersenne que, dès 1636, l'allemande ne se dansait plus et, en 1668, Michel de Pures déclarait que les allemandes et les sarabandes, jouées sur le luth, sont destinées « aux plaisirs tranquilles et sérieux et aux auditeurs sédentaires ».

La courante, danse favorite de Denis Gaultier, « la pièce merveilleuse du luth » suivant l'expression de Mattheson, devient entre les mains du luthiste le véhicule de la grâce fuyante et de la préciosité; quant à la gigue, qu'il écrit à 4 temps comme Ennemond

Gaultier, elle perd sa lourdeur, son allure populaire, encore sensible dans le recueil de clavecin de Kuhnau (1689), pour se raffiner en ne retenant que la rupture bouffonne du rythme.

Pour rencontrer chez Gaultier des pièces purement instrumentales, il faut s'adresser aux quelques préludes tortueux ou méditatifs de sa tablature, et surtout aux fantaisies dont il reprend la tradition. Divisées en plusieurs parties, celles-ci s'établissent généralement sur un motif unique, malaxé à coups de contrepoint. De semblables pièces apportent comme le schéma de la musique de luth : après une exposition assez nette, la mélodie se dissout, en quelque sorte, dans l'atmosphère sonore; les accords se rompent, se désagrègent ou se sous-entendent, provoquant une impression d'errance, de laisser-aller poétique et songeur.

L'ordre auquel obéissent, dans la *Rhétorique des Dieux*, les pièces marquées de titres littéraires, devient très incertain; comme on l'a justement dit, ce n'est plus la suite de morceaux qui importe, mais chaque morceau considéré individuellement.

Des autres représentants de la dynastie des Gaultier, nous citerons Pierre Gaultier, dit d'Orléans, et Jacques Gaultier, dit Gaultier d'Angleterre, qui dut s'expatrier vers 1617, après avoir donné la mort à un gentilhomme. Protégé à Londres par Buckingham, Gaultier fut attaché à la musique royale de 1619 à 1648. Huygens, qui l'entendit en 1622, célèbre le fameux Gauterius dont on perd la trace à partir de 1660. Le British Museum conserve quelques pièces de lui, parmi lesquelles un *hornpipe* et une gaillarde attribués à James Gualtier ou Guateir.

A la suite des Gaultier se groupe une importante équipe de luthistes qui pratiquent un style apparenté à ce qu'on a appelé le « style brisé, » des Gaultier. Voici d'abord les Du But, famille qui compte des violonistes et des luthistes et dont plus de 60 pièces figurent dans divers manuscrits. Tel prélude d'un recueil de la Bibliothèque nationale (V^7_m 612), prélude *mesuré*, s'épanche avec une sonorité exquise, à travers d'élastiques syncopes, et les airs de danse attribués à Du But confirment le mouvement tonique — dominante — tonique, déjà esquissé par Francisque. De même, Du Fault qui, d'après Huygens, se trouvait en Angleterre en 1669, et que l'amateur hollandais qualifie d'illustre, nous révèle un tempérament de rêveur qui s'exprime notamment dans le beau prélude transcrit par H. Quittard. Ici, l'aspect d'improvisation libre, fantaisiste, sous lequel surgissent les inventions harmoniques les plus hardies, s'affirme en toute évidence.

Des caractères un peu différents marquent les œuvres de Pinel, musicien dont l'identification reste malaisée, car il y eut quatre luthistes de ce nom, mais qui se confond vraisemblablement avec Germain Pinel († 1664).

Les préludes de G. Pinel admettent des divisions plus nettes que ceux de D. Gaultier; l'un d'eux contient une sorte de récitatif expressif bien typique de la tendance qui règne en ce temps-là, et qui porte à donner une valeur humaine aux mélodies, à réintégrer la vie extérieure dans la musique. Songeons que l'art lyrique est en plein développement et que la participation des luthistes à l'air de cour et aux ballets oriente leur art vers l'expression des sentiments. *La Belle*

Courante, au rythme souple et fier, affirme un ton de noblesse indiscutable, tandis qu'une pavane de fougue héroïque a quelque chose de beethovenien.

A l'époque où nous sommes parvenus, c'est-à-dire aux environs de 1670, les transcriptions de pièces vocales ont complètement disparu et les pièces de luth, attachées à la peinture de « caractères », témoignent d'une propension à se rapprocher de la mélodie vocale, du « cantabile », ainsi que nous l'avons déjà remarqué en Italie et en Allemagne.

L'art du luthiste Jacques Gallot vient confirmer en partie cette évolution. Jacques Gallot appartenait, lui aussi, à une dynastie de luthistes. D'après M. Brenet, il n'est autre que le fils du musicien qu'on appelait le vieux Gallot de Paris ; sa tablature, *Pièces de luth composées sur différents modes*, parut vers 1673, car elle contient une allemande intitulée : *Le bout de l'an de M. Gauthier* (mort en 1672). Gallot se dit l'élève de Gaultier et les conseils qu'il donne pour l'exécution sur le luth se rapprochent de ceux de son maître ; il recommande d'étudier lentement, et de ne pas « brouiller ».

Sa tablature ne présente que deux préludes et de nombreux airs de danse dont la succession, sous forme de suite, paraît incertaine ; la pavane que Mace, en 1676, tenait pour peu employée, et la gaillarde manquent. Par contre, le menuet, dérivé du branle à mener, fait son apparition et comporte deux couplets, avec le mouvement tonique — dominante — tonique qui se généralise dans le recueil de Gallot. Le luthiste subit l'influence de l'ambiance littéraire soulignée par l'apparition des *Maximes* de La Rochefoucauld (1665) que suivront, en 1688, les *Caractères* de La Bruyère. Il s'attache

donc à l'observation morale, au caractère en soi, et cultive le portrait en musique. Son *Esope ridicule* tourne à la caricature. Sa *Divine*, son *Eternelle*, sa *Non pareille* mettent la psychologie en musique. La courante est devenue alors une pièce tellement assouplie que Gallot emploie son cadre pour y enfermer *Le Tombeau de Madame*, et rend ainsi à Henriette d'Angleterre, duchesse d'Orléans, un hommage funèbre qui s'ajoute à celui de Bossuet. Chez lui, chaque type d'air de danse tend à s'associer à une catégorie de caractères que les titres précisent; ainsi, les gigues sont généralement réservées à la transcription du comique (*La Grande Virago, Le Dogue d'Angleterre*).

Un des derniers représentants du luth en France, au XVIIe siècle, fut Charles Mouton, né en 1626, et qui, comme Gallot, avait été élève de Gaultier. D'abord luthiste à la cour de Turin, il vint en 1675 à Paris, où il enseigna son instrument à Milleran, interprète du roi qui, dans son recueil, insère 24 pièces de son maître et qualifie celui-ci d'« illustre M. Mouton ». Vers 1699, Mouton publia, à Paris, deux livres de *Pièces de luth sur différents modes* dont chacun contient 29 pièces, réparties en suites précédées de préludes; le nombre des morceaux de ces suites varie de 4 à 11, et chaque suite admet une tonalité unique. Nous retrouvons donc ici, au crépuscule de la musique de luth, la suite régulièrement ordonnée. Le groupe initial prélude-allemande est celui que les recueils de Mouton présentent le plus fréquemment; en outre, dans la majorité des cas, il appartient à la sarabande de clore les suites.

Deux des préludes de Mouton portent des titres excellemment adaptés à leur nature : *La Promenade* et *Le*

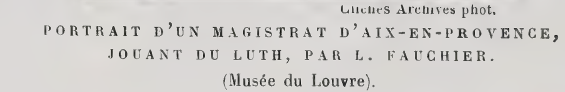
Rêveur; le premier, démuni d'indications de valeurs, s'épanche en longues lignes flâneuses ; le second, mesuré, ponctue sa songerie traînante de petits appels placés aux points sensibles, à l'origine des modulations. Quant aux airs de danse, à l'exemple de ceux de Gallot, ils transposent des états d'âme ou des images psychologiques. Sous le nom de *La Gambade,* voici un menuet qui s'esbaudit, alors qu'une courante, pour justifier son titre *Les Cabrioles*, cabriole à souhait. Mais avec *Les Amants brouillés*, simple pavane pourtant, nous touchons à une véritable scène de comédie, sans action explicite : ce ne sont que heurts, que figurations brusquées, que brisures qui font la moue. Et le *Dialogue des Grâces sur Iris* donnera l'impression d'une conversation où les parties se répondent, s'animent, discutent dans une atmosphère de grâce indicible. Mais il faudrait tout citer, tant le luthiste est passé maître dans cet art attentif des menues intentions, des adresses subtiles. Comme Gallot, il écrit le *Tombeau de Madame* et aussi celui de Mme de Fontanges, la rivale de Mme de Montespan, morte à Port-Royal en 1681. Enfin, Mouton transcrit pour le luth de nombreux menuets des opéras de Lully, *Bellérophon*, *Proserpine*, *Le Triomphe de l'Amour*, et aussi des gavottes de *Psyché* et d'*Isis*.

Mais c'est, pour le luth, le chant du cygne en France; depuis plus de quarante ans, le théorbe a pris sa place à l'effet de réaliser la basse continue. En 1660, Nicolas Fleury, ordinaire de la musique du duc d'Orléans, fait paraître une méthode « pour apprendre à toucher le théorbe sur la basse-continue », suivie, en 1669, d'une méthode d'accompagnement au théorbe, due au Bolonais Angelo Michele Bartholomi, théorbiste du prince



PORTRAIT DE CH. MOUTON, PAR FR. DE TROY
(Musée du Louvre).





Clichés Archives phot.

PORTRAIT D'UN MAGISTRAT D'AIX-EN-PROVENCE,
JOUANT DU LUTH, PAR L. FAUCHIER.
(Musée du Louvre).

de Condé. Ces deux ouvrages s'adressent aux amateurs et visent à faciliter la tâche de l'accompagnateur, quand bien même celui-ci ne posséderait que de vagues notions de musique. Ne voit-on pas Delair, dans son *Traité d'accompagnement* de 1690, instituer un procédé quasi mécanique qui amène automatiquement les intervalles en bonne place. De même, Henri Grénerin et Borjon mettent l'exécution à la portée de tout le monde.

Le luth entre en décadence comme instrument soliste; sa sonorité grêle ne plaît plus à un public devenu friand de celle de l'orchestre, et, à ce point de vue, l'*Épître* de La Fontaine à de Nyert (1677) est bien caractéristique. S'agit-il d'accompagner la voix, on lui préfère le théorbe, qui, comme l'explique Delair, ne cherche pas à briller, et dont le registre grave, largement fourni, s'adapte bien à la réalisation d'une harmonie abstraite, tandis que « les basses du luth ne fournissent pas assez ». Dès lors, la faveur grandissante du théorbe — d'Assoucy ne voyageait point sans son théorbe — entraîne Robert de Visée, théorbiste et guitariste du roi, à donner des pièces en tablature de cet instrument, où à côté de groupements rappelant les suites de luth, nous rencontrons une série de morceaux à succès, *Sourdines d'Armide*, *Ouverture de la Grotte de Versailles*, *Démons d'Alceste*, *la Furstemberg*, *Chaconne de Galatée*.

Mais une difficulté subsistait : la lecture de la tablature, et Lecerf, en 1705, ne cachait pas que telle était la raison pour laquelle les amateurs se détournaient du luth. Aussi, dès 1679, Perrine publie-t-il un *Livre de Musique pour le lut* où il enseigne « à toucher le lut sur les notes de la musique ». Il justifie sa tentative de changement de notation par le « long temps » que néces-

site l'apprentissage du luth compliqué de celui de la tablature par a. b. c. Dans sa défense *in extremis* du luth, il rencontrait un approbateur en la personne de Bacilly qui préférait cet instrument au clavecin, parce qu'on pouvait en « faire parler » les cordes. L'année suivante, joignant l'exemple au précepte, il met au jour des *Pièces de luth en musique* (1680) qui, à nos yeux, présentent le grand intérêt d'apporter les premières transcriptions de musique de luth en notation ordinaire. S'il rend tangible, en quelque sorte, la tradition d'exécution des anciens luthistes, Perrine pointe presque toujours la première de deux croches consécutives : ♩. ♩ au lieu de ♩ ♩. Son recueil constitue un hommage rendu à la mémoire des deux Gaultier, le vieux et le jeune, car il ne contient que des pièces de ces musiciens.

Enfin, et ceci corrobore la tendance qui se manifeste toujours davantage en faveur du style concertant, Perrine voit dans son système un moyen commode d'associer le luth à d'autres instruments, association que l'usage de la tablature rendait difficile ; désormais, « tous parleront la même langue ».

VI

LE XVIIIe SIECLE. — ABANDON DU LUTH EN FRANCE. LES LUTHISTES ALLEMANDS ET AUTRICHIENS. — CONCLUSION.

Le XVIIIe siècle marque la décadence du luth dans l'Europe occidentale; à la fin du siècle précédent, son rôle, en Italie, se borne à l'accompagnement, à la réalisation de la basse continue, encore que celle-ci soit surtout confiée au chitarrone. En France, les mêmes tendances s'affirment, car, au dire de Lecerf, les amateurs prenaient la rage de l'accompagnement, et ce goût pour le chant accompagné entraîne les maîtres de théorbe à simplifier autant que possible leur enseignement.

C'est pourquoi François Campion, théorbiste en 1713 à l'Opéra, où il avait remplacé Maltot dont il disait posséder des secrets pédagogiques, fait, dans son *Traité d'accompagnement* (1716), le procès de la tablature par a. b. c., qu'il juge « pernicieuse » et en partie responsable de l'abandon du luth. A l'exemple de Perrine, il enseigne à ses élèves une tablature musicale, et les résultats de son enseignement sont magnifiques, puisqu'au bout de trois mois, les écoliers n'ont plus besoin de ses leçons! Donc le théorbe règne, et partage sa souveraineté avec la guitare.

Mais à son tour, le théorbe va disparaître et céder le

pas à la guitare, puis lorsque, vers 1720, la manie des instruments champêtres fait fureur, luths, théorbes et guitares se voient l'objet d'une abominable profanation. Le luthier Bâton de Versailles imagine de les transformer en vielles. Voilà où menait la « bergerie », mais, de par leur faible sonorité, les instruments à cordes pincées ne pouvaient plus contenter un public habitué au « bachique tapage » de l'orchestre symphonique, pour parler comme le *Mercure* de 1739. Rien donc d'étonnant à ce que Titon du Tillet rapporte qu'en 1732, il n'y a plus à Paris que trois ou quatre vieillards vénérables, dont M. Falco, qui pincent encore du luth en pleurnichant, et l'abbé Carbasus peut déclarer que le pauvre instrument a trouvé son tombeau dans la vielle.

Pourtant, nous rencontrons, « rara avis », un amateur de luth distingué dans la personne d'un maréchal de France, le comte de Tallard (1652-1728) qui, battu et fait prisonnier à Hochstædt (1704), eut le courage de mettre en musique les péripéties de sa captivité, sous les espèces de deux pièces de luth intitulées, l'une *La Prise du Comte de Tallard*, l'autre *L'Entrée à Nüremberg*. Dans la première, des figurations s'écroulent lourdement sur une basse largement espacée, alors que la seconde affiche quelque stoïcisme.

Si les comptes de la Maison du roi continuent au XVIIIe siècle à mentionner des luthistes et des théorbistes, c'est là une simple tradition administrative, car les fonctions de ces musiciens ne sont plus effectives. Tel est le cas pour J.-N. et J.-B. Marchand (1710, 1718), pour Marlière (1750) et L.-J. Francœur (1754). Cependant, de loin en loin, les Parisiens entendaient encore jouer du luth au Concert spirituel; ainsi, en 1763-1764,

Kohault exécuta, sans grand succès, des duos de luth et violoncelle avec Duport. Lorsqu'en 1774, Van Hecke, musicien de l'Opéra, fit construire par Nadelmann, un luth à 12 cordes qu'il appelait *Bissex*, cette invention ne recueillit que de l'indifférence, et les quelques théorbes du luthier Caron (1785) connurent de bien rares amateurs.

Au contraire, le luth poursuit sa carrière, pendant le XVIII[e] siècle, dans les pays de langues germanique et tchèque ; c'est un luthiste amateur qui se présente à nous tout d'abord, le comte Logi (1641-1721), auquel Baron reconnaissait une surprenante adresse. Il reste de lui d'intéressantes pièces pour luth seul. Son style adopte tantôt l'écriture brisée des Français, tantôt le *cantabile* italien. Ainsi, une sarabande en *fa* majeur emploie le luth d'une manière violonistique, en lui confiant une mélodie très chantante soutenue d'une basse discrète.

Le *Cabinet der Lauten* de Lesage de Richée, qui traitait Logi d'incomparable, contient une courante qualifiée d' « extraordinaire » ; en cette pièce, l'influence du style des Gaultier apparaît manifeste ; la courante éparpille de petits fragments d'incises, dont le nuage se troue de silences.

Ce sont encore des pièces pour luth seul que donnent Herold et Berhandizki ; J.-Th. Herold publie, en 1702, sous le titre d'*Harmonia quadripartita*, des *partite* rentrant dans le cadre de la suite française et où se discernent de curieux effets d'écho. Quant à Rochus Berhandizki, il se distingue en écrivant une *Partita-tombeau*, inspirée par la mort du feld-maréchal Sérényi, durant la guerre de la succession d'Espagne.

A côté de cette littérature un peu vacillante, destinée

au luth solo, voici une abondante production dont les prodromes, comme nous l'avons vu, se laissaient discerner au XVII[e] siècle : nous voulons parler de la musique concertante. Le *Lauthen Concert* (1700) de Johann Georg Weichenberger (1677-1740), comptable de la Chambre de la cour de Vienne, assemble six *partien* pour luth, violon et basse. Parfois ici, l'instrument à cordes pincées jette sous la ligne mélodique du violon des figurations qui assiègent et poursuivent celle-ci presque sans relâche. Avec le recueil de Wenzel Ludwig von Radolt (1701), *Die aller treüeste Freindin*, le groupement instrumental s'enrichit et comporte un ou deux luths, le violon, la viole de gambe et la basse. Rien de plus piquant que la *Querelle des Amantes*, où le violon et le 1[er] luth se meuvent parallèlement par courtes incises séparées par des silences que le 2[e] luth emplit de petits triolets agressifs. Dans les *Concertos* de J.-Michel Kühnell, et dans les *Sinfonie da camera* de J.-Peter Guzinger, qui admettent l'intervention de la flûte traversière, de curieux effets de sonorité résultent du groupement instrumental. Et ce sont ces effets qui déterminent le caractère essentiel de cette musique concertante dont le perpétuel *cantabile* et l'harmonie de tout repos ne vont pas sans entraîner quelque fadeur ; ils se retrouvent sous la plume d'Ernst Gottlieb Baron (1696-1760), luthiste et pédagogue, auquel on doit l'*Historisch, theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten* (Nüremberg, 1727). D'après Mendel, Baron, originaire de Breslau, aurait travaillé le luth avec le tchèque Kohault; lui aussi, a laissé des compositions (1 duett et 2 sonates) pour luth et flûte, mais il a écrit pour luth seul, et même, il a repris la fantaisie tombée

en désuétude. Ardent défenseur du luth, Baron s'élève contre les préjugés qui règnent à son égard. Il déplore justement que chaque luthiste imagine d'établir la tablature à son idée, et critique l'obscurité et l'oiseuse complexité des méthodes.

En dépit de l'évolution subie par le style du luth, on écrit encore en Allemagne, vers le milieu du XVIII[e] siècle, des pièces pour luth seul, qui se plient à la forme partita ou à la forme sonate, comme les compositions d'Adam Falkenhagen et de David Kellner. A remarquer que Falkenhagen, revenant aux anciens errements, donne des transcriptions de pièces vocales. De même, Sylvius-Léopold Weiss (1684-1750), dont Baron admire la maîtrise, cultive la suite pour luth seul; un beau prélude, que cite Chilesotti, annonce J.-S. Bach par son invention hardie.

A la chapelle de Dresde, Weiss se trouvait en relations avec J.-S. Bach, et il est possible que ce soit lui qui ait incité le cantor à écrire pour le luth. Bach possédait des luths dans sa collection d'instruments, et Tappert contredit l'assertion de Spitta selon laquelle le génial musicien ne jouait pas de ces instruments; il se fonde sur une attestation de Bach lui-même, donnée à son élève J.-L. Krebs en 1735, et aux termes de laquelle il lui aurait enseigné le clavecin, le violon, et le luth. De ce J.-L. Krebs, la Bibliothèque de Berlin conserve un concerto manuscrit pour luth et quatuor d'archets.

Toujours est-il que Bach a laissé 4 suites complètes pour luth seul, 2 préludes et 2 fugues. De la suite en *sol* mineur, adressée à M. Schouster, et dont Bach tira la *Suite discordable* pour violoncelle (N° 5), une gracieuse gavotte en rondeau déploie de flexibles triolets sur une



PORTRAIT DE E.-G. BARON

(Bibliothèque du Conservatoire, Réserve : *Historisch theoretisch... Untersuchung*, 1727.)

basse simple, fermement rythmée ; quant au beau prélude en *ut* mineur, il a été transporté par Bach sur le clavecin. Plusieurs des compositions vocales du cantor de Leipzig, notamment la *Johannes Passion* (1723) et la *Trauer-Ode* (1727) font aussi appel au luth, comme instrument d'accompagnement, lorsque l'expression du texte poétique commande l'intervention de sa sonorité. Tel est le cas pour l'arosio : « Betrachte meine Seel' », et pour le récitatif de la *Trauer Ode* : « Der Glocken bebendes Getön » dont les parties de luth s'écrivent en notation ordinaire.

Hændel, lui, s'est servi du théorbe dans ses oratorios et dans ses opéras. *La Résurrection* (1708) adjoint le théorbe à la flûte et aux instruments à archet, et l'air de Saint-Jean « Cosi la tortorella » lui fait scander joyeusement la libération de la tourterelle ; comme Bach, Hændel exploite ingénieusement des effets de sonorité : l'air « Ma quai notte » de *Partenope* (1730) rehausse son expression nocturne des notes voilées du théorbe. Ici encore, il n'est plus question de tablature.

Exception faite des cas isolés de Bleditsch et de Blohm qui traitent l'instrument en soliste, sous les espèces de *Galanterie a liuto solo*, adoptant le style « galant » alors à la mode, le luth, durant la seconde moitié du XVIII[e] siècle, s'entoure toujours d'instruments à archet ou à vent.

Mais, tant la tradition du luth se maintient en Allemagne, nous allons retrouver, en 1760, de tardives transcriptions de pièces vocales, dues à Johann Christian Beyer qui, non content de mettre au luth des odes et lieder de Gellert, s'attaque encore à des chansons françaises.

La persistance de la tradition s'observe également à l'égard de la tablature dans les pièces en trio d'un élève de Weiss, Giovanni Kropffgans, né à Breslau en 1708, et qui se faisait entendre à Leipzig en 1769. Cette combinaison du trio instrumental, alors très goûtée, se retrouve dans les œuvres des frères Kohault.

Les deux Kohault, Charles et Joseph, ce dernier auteur du *Serrurier*, étaient originaires de Bohême. Grimm traitait Charles de luthiste sublime, alors qu'il trouvait que Joseph jouait froidement. Comme nous l'avons vu, Charles Kohault fut le dernier joueur de luth qui se produisit au Concert spirituel. Ses *Divertissements* de 1761, ses concertos et trios du fonds Fétis à Bruxelles donnent souvent au luth un rôle prépondérant. Mais, nous le répétons, toute cette littérature ne présente d'intérêt qu'au point de vue de la sonorité; au point de vue strictement musical, les instruments se doublent simplement les uns les autres.

Enfin, il ne faut pas oublier que Joseph Haydn a composé, lui aussi, sous le nom de *Cassations*, des trios pour luth obligé et archets.

L'agonie du luth va toucher à sa fin avec Christian Gottlieb Scheidler qui fut le dernier luthiste allemand. Joueur de luth du prince électeur de Mayence, Scheidler mourut en 1815; après la première représentation à Mayence du *Don Juan* de Mozart (1789), il s'empara du thème du *Champagnerlied* qu'il mit en variations vers 1790[1]. Ainsi mourut le luth, en chantant la musique du divin Mozart!

Pendant plus de trois siècles, il avait puissamment

1. M. W. Tappert, dans *Sang und Klang* (1906) pp. 127-129), donne le thème et 4 variations.

contribué à l'évolution de la musique. Il prépara et poursuivit le développement de la monodie accompagnée qui devait conduire au drame musical. Il joua un rôle de premier plan dans la constitution de l'harmonie; il a fortifié et confirmé la notion d'accord.

La musique instrumentale lui doit une des premières esquisses de la suite; organistes et clavecinistes empruntent aux luthistes nombre de leurs procédés d'écriture : arpèges, brisements continus à la main gauche, ornements. Louis Couperin, Bach, Rameau composent des préludes non mesurés analogues à ceux de la littérature du luth, que Froberger et Frescobaldi ont étudiée soigneusement. Louis Couperin se sert même de quelques tons qu'on relève dans les tablatures, du « ton de la chèvre » (*fa dièze* mineur), par exemple. A l'instar des luthistes, les clavecinistes dessinent de fines miniatures à intentions psychologiques ou pittoresques, et souvent des pièces affectées de l'épithète de « luthée » marquent leur désir d'imiter le jeu du luth. Les violonistes eux-mêmes ne dédaignent pas de s'inspirer de l'instrument à cordes pincées; telle composition de l'*Hortulus chelicus* de Walther (1694) est désignée par les mots : *Leuto harpeggiante,* et en 1720, François Duval donne à un morceau tissé d'accords brisés le nom de *L'Archiluth.*

En résumé, la musique de luth apparaît comme un art à la fois réceptif, simplificateur, novateur et vulgarisateur qui, ainsi que nous l'avons indiqué, a pris un aspect international, européen.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

BAILLE (L.). — J.-B. Besard, luthiste bizontin (*Rev. Franche-Comté*, 15 fév. 1925).

BEHN (Fr.). — Die Laute in Altertum und früheren Mittelarter (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, nov. 1918).

BRANZOLI (G.). — Ricerche sullo studio del liuto, 1899.

BRENET (M.). — Notes sur l'histoire du luth en France, 1889.

BRONDI (M.-R.). — Il liuto e la chitarra, 1926.

BRÜGER (H.-D.). — Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten. — Alt englische Madrigale zur Laute. — John Dowland's Solostücke für die Laute. — J.-S. Bachs Kompositionen für die Laute, 1925.

CASTAN (A.). — Notes sur J.-B. Besard .. (*Mém. de la Soc. d'émulation du Doubs*, 1876.)

CHILESOTTI (O.). — Di J.-B. Besardo..., 1888. — Da un Codice Lauten-Buch..., 1890. — Lautenspieler des XVI Jahrh., 1891. — Horatio Vecchi..., 1892. — Di Hans Newsidler..., Note circa alcuni liutisti italiani..., Il 1° libro di liuto di V. Galilei, La rocca el fuso, Musica del passato, Jacopo Gorzanis (*Riv.. mus. it.*, I, 1894, IX, 1902, XV, 1908, XIX, 1912, XXI, 1914.) Trascrizioni... di V. Galilei, 1901. — Airs de cour... di J.-B. Besard, 1903. — Francesco da Milano. Notes sur le guitariste R. de Visée (*Sanmelbände I. M. G.*, 1903, 1907). — Villanelle a tre voci... di J.-B. Besard, 1909. — *Encyclopédie de la Musique*, fasc. 20, 21, 22, 1912.

DODGE (J.) — Les Airs de cour d'A. Le Roy (*S. I. M.*, 15 nov. 1907). — On Lutenists and Lute Musik in England (*Euterpe*, VII, 1908).

ECORCHEVILLE (J.). — Le luth et sa musique (*S. I. M.*, 15 fév. 1908).

ENGEL (E.). — Die Instrumentalformen in der Lautenmusik des XVI Jahrh. 1915.

FELLOWES (E.-H.). — The English School of Lutenist Songwriter, 1920. — The English Madrigal composers, 1921.

FLEISCHER (O.). — Denis Gaultier (*Vierteljahr. für Muzikwiss...*, II, 1886).

FRATI (L.). — Liutisti e liutai a Bologna (*R. M. I.*, 1912).

HARM (G.). — Tabulaturen etlicher Lobgesang... (A. Schlick), Ugrino Verlag, 1924.

KOCZIRZ (A.). — Œsterreichische Lautenmusik im XVI Jahrhundert... — D° zwischen 1650 und 1720. (*Denkm. der T. in Œsterreich*, II° partie, 1911-1919).

Körte (O.). — Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des XVI Jarhr. 1901.

La Laurencie (L. de). — Essai de chronologie de quelques ouvrages de luth de l'Ecole française du xviiie s. (*S. F. M.*, déc. 1919). — Un maître de luth au xvii° s., Jehan Basset, le luthiste Jacques Gaultier (*Rev. mus.*, juillet 1923, janvier 1924). — Quelques luthistes français du xviie s., les luthistes Ch. Bocquet, A. Francisque et J.-B. Besard (*Rev. de Mus.*, nov. 1923, août 1925). — Les femmes et le luth en France aux xviie et xviiie s. (*Correspondant*, mai 1925).

Land (J.-P.-N.). — Het Luitboék van Thysius, 1889.

Lindgren (J.). — Ein Lautenbuch von Mouton (*M. f. F.*, t. XXIII, 1891).

Mitjana (R.). — *Encyclopédie de la Musique*, fasc. 64, 1914.

Morphy (G.). — Les luthistes espagnols du xvie s., 1902.

Opienski (H.). — La musique polonaise, 1918.

Osthoff (H.). — Der Lautenist Santine Garsi da Parma, 1926.

Photiadès (C.). — Ronsard et son luth, 1925.

Pirro (A.). — Louis Couperin (*Rev. mus.*, nov. 1920-janv. 1921). — Les Frottole et la musique instrumentale (*Rev. de Mus.*, mars 1922).

Prunières (H.). — Documents pour servir à la biographie des luthistes R. Ballard et Fr. Pinel (*Sammbd. I. M. G.*, juill.-sept. 1914).

Quittard (H.). — Le Trésor d'Orphée de Francisque, 1906. — L'Hortus musarum de 1552-53 (*Sammbd. I. M. G.*, janv.-mars 1907). — L'accompagnement au théorbe (*S. I. M.*, avr.-juin 1910). — *Encyclopédie de la Musique*, fasc. 39, 1913.

Radecke (E.). — Dar deutche weltliche Lied in der Lautenmusik des XVI Jahrh. (*Vierteljarh. f. M.*, VII, 1895).

Riemann (H.). — Das Lautenwerk des Miguel de Fuenllana (1554) (*M. f. M.*, 1895).

Scheurleer (D.-F.). — Het Luitbock van Nic. Vallet (*Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Musiekgeschiedenis*, V.).

Simon (A.). — Die Lautenmusikbestände der Kön. Bibliothek in Berlin, 1909.

Sommer (H.). — Die Laute, 1920.

Tappert (W.). — Die Lautenbücher des Hans Gerle (*M. f. M.*, 1886). — Zur Geschichte der französischen Lautentabulaturen (*Allgem. deutsch. Muzikzeit.* XIII, 1886). — Esajas Reussner (*M. f. M.* 1900). — S. Bachs Kompositionen für die Laute, 1901. — Sang und Klang aus alter Zeit, 1906.

Torner (E.-M.). — Coleccion de vihuelistas españoles del siglo XVI, 1923.

Toscanelli (A.). — Il Liuto, 1921.

Wasielewski (W.-J. von). — Gesch. der Instr. musik im XVI Jahrh., 1878.

Zuth (J.). — Handbuch der Laute und Gitarre. I. 1926.



PORTRAIT DE NICOLAS VALLET
(Bibliothèque du Conservatoire, Réserve : *Paradisus musicus testudinis.*)

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

1095. — ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. — 3-28

Date Due